

John Gavin est, avec Liselotte Pulver et Erich Maria Remarque, le héros de la nouvelle réalisation de Douglas Sirk : LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR, d'après le roman d'Erich Maria Remarque, édité en français par Plon. Ce film en CinémaScope et en couleur, qui s'annonce comme le digne successeur d'*A l'Ouest rien de nouveau*, sortira à Paris en première exclusivité aux cinémas Rex, Normandie et Moulin-Rouge (UNIVERSAL).

LES FILMS DE LA PLÉIADE

LE RENOUVEAU...

LONGS MÉTRAGES

Treichville, ***de Jean ROUCH.***

L'Amérique vue par un Français, ***de François REICHENBACH.***

COURTS MÉTRAGES

LES MARINES, ***de François REICHENBACH.***

O SAISONS, O CHATEAUX, ***d'Agnès VARDA.***

LES MISTONS, ***de François TRUFFAUT.***

LE CHANT DU STYRENE, ***d'Alain RESNAIS.***

LE COUP DU BERGER, ***de Jacques RIVETTE.***

TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK, ***de Jean-Luc GODARD.***

CHARLOTTE ET SON JULES, ***de Jean-Luc GODARD.***

TERRE D'INSECTES, ***de CALDERON.***

LES SURMENÉS, ***de J. DONIOL-VALCROZE.***

LA MONTAGNE AUX MÉTÉORES, ***d'Henri BISSIRIEX.***

SURPRISE BOOGIE, ***d'Albert PIERRU.***

95, Champs-Elysées - Paris (8e)



ANDRÉ BAZIN

André Bazin nous a quitté le 11 novembre. Au mal implacable, il faisait face depuis cinq années avec une force d'âme exceptionnelle. Nous l'aimions et nous l'admirions sans réserve. La blessure que sa mort ouvre au flanc de notre équipe, rien ne pourra la refermer. Sans lui la critique n'aurait pas été pour nous un métier que l'on peut être fier d'exercer, sans lui le cinéma n'aurait pas évolué de la même façon. « Il a été le fil d'Ariane, écrit Jean Renoir, sans lui la dispersion eût été complète. »

Le présent numéro des « Cahiers » a été élaboré, préparé et rédigé avec lui : fait de son vivant, nous n'y changeons rien. Nous consacrerons à notre ami notre prochain numéro.

A sa femme, à son fils, à ses parents nous disons notre affection et notre fidélité.

LES CAHIERS DU CINEMA.

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1958 — NOËL — TOME XV. — N° 90

SOMMAIRE

BRUXELLES

TELEVISION

JEUNESSE DU CINEMA FRANÇAIS

Extraits des scénarios de :

Présentation de :

Ne manquez pas de consulter page 20 la liste des **douze meilleurs films de tous les temps**, selon les Cahiers du Cinéma.

Couverture : Ivan le Terrible (2e partie), **de S. M. Eisenstein.**

Couverture 4 : Hiroshima mon amour, **d'Alain Resnais.**

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



LA CONFRONTATION DE BRUXELLES

par Louis Marcorelles

A six mois d'intervalle je me suis retrouvé à Bruxelles, au cœur de cette exposition inquiétante et passionnante, pour assister d'abord au Festival du Film Expérimental, puis à la « Confrontation des Meilleurs Films de tous les Temps ». La première manifestation souffrit des équivoques attachées au mot « expérimental », d'une surabondance d'envois, de la gratuité trop évidente de neuf sur dix des bandes présentées. On ne pourrait certes adresser les mêmes reproches au dernier Festival, même s'il n'échappa pas, lui non plus, à certaines ambiguïtés. A-t-on le droit de parler de « meilleurs films de tous les temps » ? Le questionnaire adressé aux 117 personnalités de tous les pays chargées de participer à l'établissement de cette liste les priait de donner leur avis sur *trente* films parmi les plus importants de l'histoire du cinéma. D'où une nuance capitale, qui ne suffit pourtant pas à épuiser le problème. Car il convient alors de distinguer, à côté de l'évolution esthétique, l'évolution strictement technique, et alors à nous *L'Arroseur arrosé, Le Chanteur de Jazz,* voire *La Tunique,* pour ne pas envisager une possible évolution sociologique. Au cours de divers débats, entre jeunes et vieux critiques, entre les jurés, il fut aisé de constater que la confusion la plus totale régnait dans les esprits.

Les éléments positifs de cette rencontre l'emportent pourtant de loin sur les possibles *desiderata* des puristes. Il s'agissait de consacrer le cinéma comme art majeur de notre temps, de lui faire accorder auprès de l'opinion internationale ses lettres de noblesse. Là, la réussite fut totale. Même en tenant compte du snobisme, qu'un public s'écrase à l'entrée d'une salle de 2.000 places pour voir non seulement *La Grande Illusion,* ce qui à la rigueur s'explique vu le battage récent autour du film dans la presse française, mais aussi *Les Rapaces,* depuis longtemps divorcé de l'actualité, constitue la preuve qu'il est commercialement possible d'envisager la création cinématographique en dehors des contingences d'un commercialisme étroit. Jean Renoir ne manqua pas de le faire remarquer quand il vint saluer les spectateurs qui avaient réussi à rentrer dans la salle pour voir ou revoir son film : « *Votre accueil prouve que nous ne travaillons pas dans le désert, qu'un film n'est pas seulement une denrée consommable sur le champ, mais garde ses vertus par-delà les ans.* » Alexandre Astruc, lors du débat de clôture entre les jurés, après la proclamation du palmarès, eut beau jeu de dire que plutôt que de perdre son temps à revoir de prétendus classiques il valait mieux se rendre au plus proche cinéma projetant le dernier film américain. Boutade démentie par son attitude personnelle, car s'il est quelqu'un qui a découvert le cinéma à la Cinémathèque, en même temps que dans les salles de quartier passant les nouvelles productions d'Hollywood, c'est bien Astruc. Je crois ne pas déformer la pensée d'Astruc, volontiers amoureuse du paradoxe, en y voyant plutôt une méfiance légitime à l'égard de la mentalité Ciné-Club, de la tendance chez certaines âmes pieuses à ne croire au cinéma, et à l'art en général, que quand il est mort, définitivement relégué dans le passé. La vérité se situe entre ces deux extrêmes : *le cinéma est création continue,* un film, bien plus qu'un roman, une peinture, ne meurt jamais, prend des significations nouvelles au cours des ans, est toujours susceptible de réinterprétation.

Cela nous amène à un troisième point, à mon gré la seule conclusion capitale de cette rencontre bruxelloise : la prééminence incontestée, et incontestable, de l'auteur de film. Cette notion, timidement lancée ces dernières années par la jeune critique, reprise *nolens volens* par l'ensemble du troupeau, trouva à Bruxelles une confirmation éclatante. Bâtardes à des degrés divers des œuvres comme *Caligari, Le Dernier des Hommes, La Grande Illusion, Le Voleur de Bicyclettes ;* purs comme l'or *Intolérance, Le Cuirassé Potemkine, La Terre, Les Rapaces,* où un seul homme, charmeur, tyran, ou les deux à la fois, nous impose *sa* vision du monde. Je tâcherai brièvement de légitimer au gré des critiques individuelles ces jugements en apparence extrêmes. Mais la *spécificité* lancée autrefois par Claude Mauriac est bien plus qu'une constatation passive de la qualité *unique* du cinématographe, de sa vertu magique, ou phénoménologique, de son aptitude spontanée et parfois involontaire à transmuter la réalité. « Le *cinéma,* écrivait Eisenstein en août 1946, *a cinquante ans. Un monde immense et complexe de possibilités s'ouvre à lui. L'humanité se doit de les maîtriser, non moins que de maîtriser l'aspect fécond des découvertes de la physique d'aujourd'hui, de l'ère atomique. Or l'esthétique mondiale a fait si peu pour permettre à l'homme de se rendre le maître des moyens, des possibilités qu'offre le cinéma ! Pas seulement faute de savoir ou d'élan. Ce qui frappe ici, c'est l'immobilisme, la routine, la fuite devant les problèmes absolument neufs que posent les étapes, se poursuivant l'une l'autre, d'un cinéma en perpétuel devenir.* » La littérature infecte encore littéralement à tous les degrés, le cinéma, alors que s'il est un complexe dont il devrait être définitivement guéri, c'est bien celui de toute obligation à l'égard de ces aînés dans le domaine de l'expression artistique. Avec Joyce la littérature a signé le plus admirable des actes de décès. Avec Eisenstein le cinéma est entré en coup de poing dans le XXe siècle mécaniste, scientifique, riche de toutes les promesses comme de toutes les menaces. Le cinéma tue la littérature, la lettre des choses et du monde, met l'homme nu en face du miroir. Ou devrait.

*
**

Douze films, choix absurde et nécessaire, révélateur des préjugés de nos aînés, digne pourtant d'une analyse un peu plus fouillée. Chacune des œuvres ainsi projetées mériterait une triple investigation, par rapport à l'époque, par rapport à aujourd'hui, par rapport au créateur. Le miroir réfléchit sans désemparer, l'admirable d'hier ne peut tout d'un coup

devenir le néant d'aujourd'hui, et d'ailleurs aujourd'hui lui-même n'est pas si sûr. Quand les uns s'enthousiasment pour *La Terre*, rejeté d'emblée par toute une portion des critiques présents, qu'ils s'appellent Robert Aldrich ou Ado Kyrou (qui, il est vrai, ne s'est pas donné la peine de revoir ce qu'il avait exclu une fois pour toutes de son paradis surréalisant), que d'autres s'ennuient à mourir devant *La Mère* qui enchante pourtant ce même Aldrich ou le jeune Francesco Maselli, son collègue au jury, quand tous ou presque admirent *La Passion de Jeanne d'Arc*, il n'est pas vain d'épiloguer sur la relativité du goût. Prétendre juger du cinéma en perspective historique, par-delà nos émotions immédiates, nos préjugés, suppose chez le spectateur, qu'il ait à juger d'un film de Griffith, Stroheim, Renoir, ou du dernier Carné, une remontée à la source de la création cinématographique, une étude fouillée des moyens d'expression propres à chacun, le rejet de tout dogmatisme religieux ou politique, la capacité de dépasser les modes, les humeurs, les contingences, une pureté de regard que bien peu dans l'état actuel du jugement cinématographique sont capables de fournir. En fait, il n'existe pas de vérité absolue, mais de continuelles remises en question, des approximations, qu'on ne réussira à étayer qu'en appuyant l'esthétique sur un minimum d'exigences morales. Un grand cinéaste, créateur ou spectateur, devrait être l'homme le plus désespérément et passionnément lucide du monde, celui qui aurait brisé la coquille recouvrant les grands secrets de ce monde. A la limite il s'identifie au néant, à la vie pure.

On expliquera peut-être par ces perspectives farouchement idéalistes la pérennité incontestable du film de Dreyer. Georges Sadoul a pu le défendre en évoquant les Jeanne d'Arc surgies dans les rangs les plus modestes aux heures de la Résistance, Jacques Rivette pourrait tenter un parallèle avec la *Sainte Jeanne* de Preminger, librement inspirée de Shaw. Preminger avait en un sens démystifié l'héroïsme, montré une fille de tous les jours, modernisé l'intrigue, faisant de Jean Seberg une jeune fille moderne revivant une destinée légendaire. Dreyer, lui, adopte le point de vue protestant, châtie la chair au-delà de toute mesure, élève Jeanne la Pucelle au niveau d'essence. Jeanne, plus qu'une jeune paysanne bien de son temps, devient l'incarnation d'un absolu, s'identifiant au Christ jusqu'à ne faire plus qu'un avec lui. Dreyer, comme Eisenstein, broie toute apparence au service de la seule idéologie, de l'idée force. Jeanne, inhumaine, n'est plus de ce monde. Elle chute un moment, connaît la tentation comme le Christ à l'agonie, mais triomphe en beauté après avoir rendu le dernier soupir. Avec la dernière séquence au bûcher, Dreyer atteint le sommet de son art, sa caméra glisse discrètement sur son axe de haut en bas puis de bas en haut selon des nécessités presque musicales. La Passion de Jeanne d'Arc devient le Chant de la Mort de Jeanne d'Arc. Quand la fumée efface tout, nous sommes déjà nous-mêmes, simples spectateurs, transfigurés à l'image des véritables spectateurs de l'agonie. « Ils ont brûlé une sainte ! » Le cri va encore plus loin que l'inoubliable « Frères ! » du *Cuirassé Potemkine*. A de telles limites, le cinéma crève la toile même sur laquelle il s'inscrit, nous « possède ». Seul *Ivan le Terrible* d'Eisentein atteint par moment ces sommets.

⁂

Griffith, Chaplin, Stroheim, nous livrent chacun une vision du monde que Gavin Lambert, dans sa remarquable étude de *Limelight*, rattachait à juste titre à celle du grand roman anglais du XIXᵉ siècle. Mais les moyens diffèrent considérablement. Des *Rapaces* nous impressionne le réalisme sans concession de la mise en scène, *Intolérance* frappe surtout par son idéalisme à tout crin, sa gratuité sans mélange. *La Ruée vers l'or* contient tout Chaplin, le romantique frénétique de *Limelight*, le cynique gamin *d'Un roi à New York*. Tous trois nous emmènent dans des univers bien clos, où la tendresse étouffée par les méchants de ce monde ne demande qu'à s'imposer dans un univers définitivement pacifié. Stroheim, des trois, garde le plus de séduction, et je ne vois guère qu'ajouter aux remarques si pertinentes parues ici même où Claude de Givray remettait dans sa juste perspective un auteur de film dont la pureté, la générosité, la naïveté authentique, illumineront encore longtemps tous ceux pour qui le cinéma est avant tout leçon de morale. Pourtant il faut détacher le réalisme exceptionnel de la mise en scène de Stroheim, n'hésitant pas à aller tourner dans une vraie rue, parmi de vraies maisons, faisant abattre des habitations voisines pour permettre à sa caméra d'avoir dans le champ, au moment du mariage, l'enterrement



La Passion de Jeanne d'Arc, de Carl Th. Dreyer.

simultané dans la rue, montrant le cabinet de dentiste avec ses baies largement ouvertes sur la rue. Le cinéma n'a plus les moyens financiers d'un tel réalisme, aussi efficace que peu ostentatoire. Regrettons ces limitations : à côté Zavattini et de Sica font figure de purs démagogues.

Le Cabinet du Docteur Caligari appartient aux curiosités du cinéma, comme Louise Brooks, Marcel Carné : on ne peut les ignorer, on ne doit pas les surestimer. Par contre, *Le Dernier des hommes,* malgré la griffe de Murnau, déçoit (1). Ses qualités formelles demeurent intactes, Murnau est toujours le grand géomètre de l'image que nous admirons, mais il m'est difficile de passer outre Emil Jannings, son interprète principal (tout comme *Lola Montès* fut gâtée à mon gré par l'interprétation déficiente de Martine Carol). Le rôle du portier déchu est poussé par Jannings vers la caricature. L'art de Murnau reste par ailleurs trop dépendant des modes germaniques de l'époque, de concessions trop faciles à un fatum de bazar, caractéristique des années vingt en Allemagne, pessimisme qui devait engendrer dix ans plus tard l'ordre nouveau des nazis.

La trilogie soviétique *Le Cuirassé Potemkine, La Mère, La Terre,* ne peut non plus être séparée de son époque, les prodigieuses années vingt en U.R.S.S., celles qui virent le triomphe de Maiakovsky, Essenine, Meyerhold. Le plus pur de tous, le plus authentiquement pénétré de l'idéalisme révolutionnaire, nous apparaît Dovjenko, ce Dovjenko qui proclamait la nécessité d'aimer farouchement comme de haïr farouchement, qui allait lançant des manifestes pour comparer l'acte créateur du metteur en scène à celui du peintre ou du poète, proclamant la suprématie absolue de l'auteur de film. Ce que Dovjenko exprime, avec une franchise brutale, simpliste, mais passionnée, c'est le sentiment de participer à une prodigieuse aventure collective, d'être partie d'un tout, de s'identifier à l'ordre nouveau,

(1) N.D.L.R. Il s'agit d'une opinion toute personnelle à notre collaborateur. La majorité de l'équipe des CAHIERS, bien qu'elle ait voté pour « L'Aurore », est loin de partager la sévérité de Louis Marcorelles à l'égard du « Dernier des hommes ».

expression supérieure du grand ordre naturel. Ce qui, chez les nazis, ne sera que dégénérescence, trouve chez Dovjenko les apparences d'une sorte d'âge d'or, de retour aux sources mythiques de l'humanité. Dovjenko est doublement un auteur de films, par la vision du monde qu'il porte en lui, aussi par le travail exceptionnellement fouillé du scénario. Durant toute sa carrière, il a refusé de partager avec des tiers les responsabilités dramatiques, il s'est longuement expliqué dans ses écrits sur l'importance à accorder à l'écriture du texte, chargé de supporter la mise en image. Dans *La Terre*, la mort du patriarche aux cheveux blancs, parmi ses pommes, avec le petit gosse qui joue à côté, est inséparable de la simple phrase qui la précède. Je cite le scénario :

— « *Eh bien, adieu! Je meurs. — Il s'allongea doucement et mourut.* »

Poudovkine convainc moins dans la mesure où sa construction dramatico-visuelle garde quelque chose de mécanique, de préfabriqué. Nous savons le prix qu'il attachait au jeu de l'acteur, l'admiration éperdue qu'il vouait au Théâtre d'Art de Stanislasvsky, son souci prédominant de ce que le Maître appelait *les actions physiques*. On perçoit en Poudovkine une version prédatée des techniques de Kazan, avec tout l'arbitraire qu'elles comportent, sans le grain de folie qui les élèverait au-delà de la simple routine. La limitation majeure de Poudovkine dans les années vingt, et surtout dans *La Mère*, est inscrite au cœur même du projet : les acteurs ne pouvaient parler, tout le travail préparatoire de l'acteur pour se mettre dans l'état d'âme requis était finalement nullifié par l'impossibilité de l'expression verbale. Par ailleurs, Poudovkine défend un montage trop systématique, démonstratif, l'idéal pour lui étant, comme dans *L'Amiral Nakhimov* (1946), de décomposer en trois plans un mouvement simple. Un soldat bondit à l'attaque : il prend son élan, il saute, il atterrit sur le dos de l'ennemi. On se souvient que Poudovkine débuta au cinéma en faisant un film sur *La Mécanique du cerveau* d'après Pavlov. En fait, toute son esthétique se ramène à provoquer des réflexes conditionnés chez le spectateur, ignore totalement la rigueur eisensteinienne ou la grâce dovjenkienne.

Quant au *Cuirassé Potemkine*, il prenait un nouveau relief par opposition à l'*Ivan le Terrible*, nous y reviendrons dans un instant. Ajoutons en passant que seul l'aveuglement explique qu'on ait cru les trois grands du muet soviétique enterrés avec l'avènement du parlant. Bien au contraire, je suis convaincu qu'*Ivan le Terrible* dépasse de loin *Potemkine*, que dans *Joukovsky*, son avant-dernier film (sur le précurseur russe de l'aérodynamique), Poudovkine tourna son meilleur film, combinant le meilleur d'un esprit assez primaire, un lyrisme de carte postale et un scientisme didactique, qu'enfin Dovjenko dans *Mitchourine* parlait de la terre et de la patrie russes avec des accents dignes de *La Terre*. Le temps nous permettra peut-être de réviser bien des jugements hâtifs. Ni un Eisenstein ni un Dovjenko ne sont devenus des impuissants à cause de Staline ni inversement Poudovkine un génie.

***

Le vrai prix de la confrontation bruxelloise telle qu'elle avait été conçue, résidait dans cette présentation de classiques muets. L'avènement du parlant chamboulait toutes les règles du montage, en simplifiait les données, tout en permettant de nouvelles recherches. Mais avec la parole l'équivoque se glissait sur l'écran, le spectateur désapprenait à voir pour se contenter d'entendre, l'image ne servant plus que de support à une dogmatique verbale. Et peut-être le vrai cinéma naissait, libéré de la coupe des arts plastiques et musicaux, mais vite happé par les propagateurs de bonne nouvelle, théâtre et roman. Les scénaristes n'œuvraient que dans le sens d'exigences littéraires : et malgré toutes les affirmations contraires, je ne pense pas que les trois films parlants engagés dans la compétition belge démentent ces tendances. *La Grande Illusion* de Spaak et Renoir, *Voleur de Bicyclette* de Zavattini et de Sica, *Citizen Kane* de Mankiewicz (Herman) et Welles, constituent chacun d'admirables, et parfois discutables, erreurs, mais des erreurs. Le cinéma y sert de support à des schémas soit-disant humanitaristes, à des constructions para-proustiennes, mais ces audaces ne mordent guère à une réalité embrassée sans fondement idéologique solide (je ne crois pas qu'on puisse prendre Welles réellement au sérieux, Sartre l'a bien expliqué, et finalement *La Soif du mal* va bien plus loin que *Citizen Kane* dans la description du fascisme latent de la société américaine). Renoir seul a autrement pénétré son époque et ses



Ivan le Terrible (2e *partie*), de S.M. Eisenstein.

guignols dans *Toni, La Femme sur la plage, Elena et les Hommes.* voire le lyrique *La Marseillaise,* qu'avec *La Grande Illusion.* Zavattini, erreur fondamentale du cinéma néo-réaliste italien, a été bien mieux au bout de ses théories avec le sketch écrit pour *Amore in Citta* réalisé par Maselli de la mère abandonnant son enfant. De Sica enfin devrait être l'admirable directeur d'acteurs de *Station Terminus* et de *L'Or de Naples,* où sa sophistication foncière, son côté Minnelli, peut se donner libre cours. Toutes notions subversives dans l'état actuel des estimations critiques.

Le couronnement de Bruxelles fut la présentation d'*Ivan le Terrible,* deuxième partie, où Eisentein pousse à son paroxysme son désir de tordre le cou à la littérature et au drame : « *Le sujet,* confiait-il peu après l'achèvement du film à Brooks Atkinson, critique dramatique du New York Times, *ne doit pas être la reproduction de l'homme en train de penser comme dans* Ulysse. *C'est là, que commence la création cinématographique. Elle ne doit pas être une représentation. Il est erroné de concevoir le cinéma en termes dramatiques.* » Tout cela à propos de James Joyce et de la possibilité du cinématographe de traduire de manière concrète le processus intérieur de l'homme. « *Je créerai un nouveau langage,* ajouta-t-il. *Une idée est plus importante qu'un sujet. Le nouvel esprit de la vie est un aspect de la question ; une nouvelle compréhension de la forme, l'autre aspect. Là où ils se croisent* réside le *cinéma de demain.* » Ces notions ne sont pas entièrement étrangères pour le lecteur de l'admirable « Film Sense ». Elles prennent d'autant de relief que leur auteur ne considérait pas avoir mis en pratique cette vision du cinéma futur dans *Ivan le Terrible,* encore trop à son gré un film *dramatique.* Mais elles aident à comprendre le prodigieux *Ivan le Terrible.*

Eisenstein avait bâti sa première partie sur un bloc de six séquences. La deuxième s'offre à nous sous des apparences à la fois lâches et plus rigoureuses. La construction

flotte au départ, nous devons subir une première bobine digest, comme dans *La Symphonie nuptiale* de Stroheim. L'action, mot impropre, mais nécessaire, ne démarre pas encore avec le bref aperçu du Prince félon Kourbsky passé à l'ennemi. Le film naît enfin quand Ivan a regagné son étouffant palais et affronte seul le monde totalement hostile de la cour. Psychologiquement, Ivan devient par force un misanthrope au service d'un idéal grand-russe. Métaphysiquement, il questionne son droit à user du pouvoir absolu pour supprimer ses ennemis (ce qui explique peut-être l'interdiction du film sous Staline). Il se résout alors à envisager la vie, la lutte pour le pouvoir, comme un immense jeu dramatique, une partie d'échecs tragique où triomphe inexorablement l'idéologue le plus fort. Eisenstein le marxiste prend ainsi à bras le corps, par le biais de la fable, le problème de l'absolutisme stalinien qu'il cherche à légitimer en dépit de tout. En cours d'opération, il se voit amener à sacraliser les données de son drame historique. Ivan est l'oint du Seigneur, d'un Dieu aisément identifiable à l'histoire. Il devient le surhomme de la Russie en devenir, jamais plus conscient de sa faiblesse et de son arbitraire qu'au sommet de sa puissance. Ivan joue un jeu. Seul l'histoire lui donnera raison.

Ivan le Terrible apparaitra avec le temps qui passe comme le seul film intégralement et génialement stalinien de l'histoire du cinéma, à la fois terriblement réactionnaire et authentiquement révolutionnaire dans la mesure où le pouvoir suprême apparait comme la mystification par excellence. Film immoral, ou plutôt amoral, cynique peut-être, que je renonce à analyser plus avant, car le double de ce compte rendu serait nécessaire pour seulement l'introduire. Je crois presque que cette deuxième partie d'*Ivan le Terrible* est la plus grande chose que nous avons jamais vue à ce jour au cinéma, malgré ses trous. Attendons de le revoir en France. Après Bruxelles, tout s'achève, et tout recommence. Le cinéma muet regagne son paradis perdu. Eisenstein toujours présent nous répète qu'un art à nul autre comparable est en train de naitre.

Louis MARCORELLES.



Ivan le Terrible (2e *partie*), de S.M. Eisenstein.



Les oubliés : *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini.

NOTES SUR LE LIVRE DE LA CONFRONTATION

Il y a près d'un an la Cinémathèque de Belgique demanda à cent cinquante historiens du cinéma de dresser, chacun par devers soi, la liste des *trente films les plus importants* de l'Histoire du Cinéma. Pouvaient « *être pris en considération tous les films de long ou de court métrage réalisés depuis les débuts du cinéma jusqu'à 1955 inclus.* » (Ce qui explique fort évidemment qu'un Bergman, dont l'œuvre n'avait pas atteint extra-muros l'audience qu'elle a atteinte aujourd'hui, soit peu à l'honneur, et que des films tels que : *Un Condamné à mort s'est échappé, Un Roi à New-York, Les Nuits de Cabiria, Le Pont de la rivière Kwaï* — chef-d'œuvre type pour historiens ! — etc., ne soient pas mentionnés.)

Cent dix-sept historiens, appartenants à vingt-six nations, ont fait parvenir à Bruxelles... cent dix-sept listes de trente films qui, « *après dépouillement, ont donné une liste comptant six cent neuf titres différents, cités une ou plusieurs fois* ». Outre des textes, rares pour la plupart, consacrés aux douze films arrivés en tête de ce référendum (et baptisés, publicité oblige, *les douze meilleurs films de tous les temps*), ce sont les résultats de cette gigantesque consultation que contient, instrument de travail d'un inappréciable intérêt, LE LIVRE DE LA CONFRONTATION, édité par la Cinémathèque de Belgique (1).

(1) Pour tous renseignements concernant l'acquisition de ce livre, écrire Cinémathèque de Belgique, Ravenstein 23, Bruxelles.

On ne saurait malheureusement applaudir sans réserve au tour de force qu'a constitué, dans des délais aussi courts, la rédaction, l'impression et la publication d'un tel livre. La rapidité nuit quelquefois à l'exactitude. Divers recoupements m'ont hélas ! apporté la preuve que certains résultats, tels qu'ils sont imprimés, sont erronés. Des omissions (où sont dans le classement des cinéastes par nombre de voix les seize voix de Huston, où sont dans le classements des films par pays les deux voix des *Amants crucifiés* ? etc.), des erreurs de calcul (Becker a huit voix et non sept, Murnau quatre-vingt-onze, et non quatre-vingt-dix ; Mizoguchi quinze, et non seize, etc.) entachent, sans pour autant la déprécier, je m'empresse de le préciser, la généreuse initiative de nos amis belges. Ce ne sont là que regrettables vétilles, et non critiquables fautes, mais on admettra de part et d'autre qu'il m'était impossible de n'en point faire état. Ce qui me conduit d'ailleurs à solliciter l'indulgence du lecteur pour les erreurs inévitables que recèlent à coup sûr les tableaux soumis ci-après à sa réflexion ; ici et là quelques coquilles bruxelloises ont dû m'échapper, ici et là j'ai dû en ajouter de mon cru, sans compter que nos typographes peuvent se lancer à leur tour dans je ne sais quelle surenchère ! Mais sous prétexte qu'elles sont parfois sujettes à caution quant à leur expression numérique, fallait-il priver le lecteur des conclusions passionnantes d'un conclave unique en son genre ? Le risque, croyons-nous, valait d'être couru.

Nul doute, en effet, ainsi que l'affirment Paul Davay et Jacques Ledoux, que cette liste de six cent neuf titres ne « reflète *d'une façon éloquente selon quelle perspective se dessine* ***aujourd'hui l'histoire du cinéma aux yeux des spécialistes.*** » Une page de l'histoire du cinéma a été tournée à Bruxelles. Il importe donc d'en connaître la teneur. Loin de s'indigner de la confusion des valeurs que cette manifestation a mise en pleine lumière ne faut-il pas plutôt se réjouir du fait qu'il est désormais possible de voir formulé noir sur blanc *le fin du fin de l'académisme* ? Il est préférable de regarder dans le blanc des yeux un monstre que de faire semblant d'ignorer son existence. Qui nierait qu'il est au moins aussi intéressant que révoltant de voir que *Quai des Brumes* est mis sur le plan de *La Règle du jeu*, du *Gosse*, de *Tabou* et de *La Terre tremble* et *Le Diable au corps* sur celui du *Lys brisé*, de *Limelight* et de *Louisiana story* ? Pourquoi s'étonner de ce que nos sages aient mis de Sica plus haut que Rossellini, Ford que Visconti, Sjöberg que Bergman, Wyler que Hawks ? C'est le contraire qui eût été surprenant. Que pour notre aréopage l'œuvre américaine de Lang commence à *Fury* et s'arrête à *J'ai le droit de vivre* (totalisant onze voix contre cinquante à l'œuvre allemande), que *Le Ballon rouge* ait obtenu deux fois plus de voix que *Lola Montès*, que *Brève rencontre* soit cité trente-cinq fois et [illegible] pas une seule, qui s'en offusquerait ?

Aussi bien ces documents se passent-ils, deux fois sur trois, de commentaires ; ces radiographies d'[illegible]. [illegible] de l'académisme, que le lecteur sache bien qu'il est libre d'aller de Charybde en Scylla, ou, s'il l'en préfère, de la physiologie du conservatisme à sa pathologie (1).

DEUX RECTIFICATIFS OU L'AVOCAT DU DIABLE...

Il a été écrit un peu hâtivement, d'une part que le cinéma muet avait été nettement avantagé par rapport au cinéma parlant, d'autre part que les historiens tenaient pour négligeable la période 1940-1955. Tout au contraire, quantitativement sinon qualitativement, la part est belle, faite aux *talkies*, surtout ceux postérieurs à 1940. Les deux tableaux suivants sont à ce propos particulièrement éloquents.

I. — Si l'on considère le classement des films par votes, on s'aperçoit que :

Parmi les	5	premiers films	3	sont	muets et	2	parlants		
—	10	—	7		—	3	—		
—	12	—	9		—	3	—		
—	15	—	10		—	5	—		
—	20	—	10		—	10	—		
—	31	—	12		—	19	—		
—	52	—	19		—	33	—		
—	80	—	29		—	51	—		
—	140	—	46		—	94	—	etc	

Au total, les trois dizièmes (à peu près) des six cents et quelques films retenus sont muets.

II. — Si l'on considère le classement chronologique des films :

1895-1910	10	
1911-1919	42	346 films 44 ans
1920-1929	123	
1930-1939	171	

(1) Il va sans dire qu'il en est de cette consultation comme de toute consultation électorale : les vœux exprimés par le corps électoral en général ne satisfont aucun électeur en particulier. Aucun des cent dix-sept historiens n'a donné la liste idéale, et l'un d'entre eux n'a cité dans sa liste aucun des douze premiers films...



Les oubliés : le film noir (*Scarface* d'Howard Hawks).

1940	10	
1941-1945	54	245 films 14 ans
1946-1950	91	
1951-1955	100	

D'UNE ŒUVRE A L'ŒUVRE

Le classement des cinéastes par nombre de voix fait apparaître que nombre d'entre eux ne doivent la place (dès lors flatteuse et abusive tout ensemble) qu'ils occupent qu'A UNE SEULE ŒUVRE. Ainsi, pour s'en tenir aux plus heureux, Wiene, Ekk, Dupont, les Vassiliev, Pastrone, Jakubowska et Schneider doivent TOUTES leurs voix à *Caligari* (42), *Le Chemin de la vie* (25), *Variété* (24), *Tchapaiev* (22), *Cabiria* (18) et *La Dernière étape* (13). Mais Dovjenko (57), Welles (56), Kurosawa (50), Lean (42), Sternberg (38), Fellini (37), Olivier (32, et non 34), Milestone (22) ne sont pas mieux lotis auxquels *La Terre, Citizen Kane, Rashomon, Brève rencontre, L'Ange bleu, La Strada, Henry V, A l'Ouest rien de nouveau* apportent respectivement 47, 51, 37, 35, 35, 29, 25 et 19 voix. Sans ces œuvres-miracles dans quels abîmes ne seraient-ils pas relégués ! On notera à cet égard quelle fière chandelle doit à l'auteur de *Rome ville ouverte* (40) et de *Paisa* (30) celui des *Fioretti* (1) et de *Voyage en Italie* (4).

Eisenstein, De Sica, Renoir, Stroheim, Murnau et Poudovkine, eux, s'ils sont largement tributaires d'un film — *Le Cuirassé Potemkine* (100/168), *Le Voleur de bicyclette* (85/125), *La Grande illusion* (72/105), *Les Rapaces* (71/93), *Le Dernier des hommes* (45/91) et *La Mère* (54/91) — voient le reste de leur œuvre, souvent en ce qu'il a de meilleur, légitimement distingué.

Tout à l'inverse n'est-ce plus *UNE* œuvre, mais *L'œuvre* qui a été couronnée en la personne de Chaplin, et en celles de Clair, Flaherty, Pabst, Carné, Lang (l'œuvre allemande), Vidor, Lubitsch, Capra, voire Sjöstrom, Stiller, Bresson et Mizoguchi. En ce qui concerne

Griffith et Ford, l'œuvre certes a retenu l'attention, mais surtout grâce à... deux œuvres : *Intolérance* et *Naissance d'une nation* (61 + 42 122). *Les Raisins de la colère* et *La Chevauchée fantastique* (40 + 31 107).

LE CINEMA FRANÇAIS VU PAR LES HISTORIENS (1)

1. R. Clair	135	*Sous les toits de Paris* 33, *Le Million* 32, *Un chapeau de paille d'Italie* 26, *A nous la liberté* 25.
2. J. Renoir	105	*La Grande illusion* 72, *La Règle du jeu* 17.
3. M. Carné	74	*Les Enfants du paradis* 30, *Le Jour se lève* 22, *Quai des brumes* 17
4. J. Vigo	43	*L'Atalante* 22, *Zéro de conduite* 20.
5. J. Feyder	37	*La Kermesse héroïque* 27.
6. A. Gance	27	*La Roue* 13, *Napoléon* 13.
7. G. Méliès	26	*Le Voyage dans la lune* 22.
8. R. Clément	20	*Jeux interdits* 14, *La Bataille du rail* 6.
9. J. Cocteau	19	*Orphée* 14.
10. C. Autant-Lara ..	18	*Le Diable au corps* 15.
R. Bresson		*Le Journal d'un curé de campagne* 10, *Les Dames du Bois de Boulogne* 5, *Les Anges du péché* 3.
12. J. Duvivier	15	*Carnet de bal* 7.
13. G. Clouzot	10	*Le Salaire de la peur* 6, *Le Corbeau* 4.
14. J. Epstein	9	*La Chute de la maison Usher* 5, *Cœur fidèle* 3, *Le Tempestaire* 1.
M. Lamorisse		*Le Ballon rouge* 8.
M. Ophuls		*La Ronde* 4, *Lola Montès* 4, *Madame de* 1
17. J. Becker	8	*Casque d'or* 6.
18. S. Guitry	7	*Le Roman d'un tricheur* 6.
G. Rouquier		*Farrebique* 7.
J. Tati		*Les Vacances de M. Hulot* 6.

21. A. Cayatte, L. Lumière, A. Resnais 5.
24. J. Delannoy, L. Feuillade, J.-P. Le Chanois, M. Linder, M. Pagnol 3.
29. A. Calmette, G. Franju, E. Cohl, J. Cousteau, L. Perret 2.
34. M. Allégret, A. Astruc, J. Benoit-Lévy, P. Cheval, B. Deschamps, G. Dulac, J. Grémillon, J. Gréville, D. Kirsanoff, J. Lehérissey, A. Malraux, J. Musso, J. Painlevé, P. Pinoteau, P. Prévert, A. Varda et A. Zwoboda 1.

On remarquera particulièrement :

1° L'écrasante domination de René Clair, Carné, son second en fait (cf. 2°), n'ayant obtenu qu'un peu plus de la moitié des voix obtenues par l'auteur de *Sous les toits de Paris*.

Au total sept films — quatre pour Clair, trois pour Carné — leur assurent largement plus des quatre cinquièmes des voix qu'ils ont obtenues, dix autres films — six pour Clair, quatre pour Carné — se partageant les miettes du dernier (petit) cinquième.

2° La situation fausse de Jean Renoir, cinéaste maudit s'il en fût. Si l'on défalque des cent cinq voix qu'il a obtenues les soixante-douze de *La Grande illusion*, l'auteur de *Toni* se retrouve cinquième (33) derrière Vigo (43) et Feyder (37), tous trois se tenant en dix points : les historiens ont rendu justice à leur façon à trois maîtres de l'école française d'avant guerre. Si l'on défalque les dix-sept voix de *La Règle du jeu* des trente trois restantes, Renoir descend alors à la douzième place, précédant de peu Duvivier grâce à *La Partie de campagne* 5, *La Chienne* 3, *Le Carrosse d'or* 3, *Le Fleuve* 2, *Boudu* 1, *Le Journal d'une femme de chambre* 1, *La Marseillaise* 1.

On appréciera les manques.

3° Un hommage au passé : le duo des deux grands du Muet, Méliès et Gance, formant curieusement charnière entre l'avant et l'après-guerre.

4° Le regroupement en deux points de quatre metteurs en scène dont les véritables débuts se situent en fait entre 1941 et 1945 : Cocteau, Autant-Lara, Bresson et Clément, et qui, quelques années plus tard, devaient trouver la consécration avec *Orphée*, *Le Diable au corps*, *Le Journal d'un curé de campagne*, *Jeux interdits*.

5° Clair (dix films), Carné (sept films) et, dans une mesure infiniment moindre, Bresson (trois films) triomphent grâce à *leur* œuvre alors que Renoir, Feyder, Méliès, Clément, Cocteau, Autant-Lara, Lamorisse, Becker, Guitry et Rouquier surtout doivent à *une* œuvre d'avoir été remarqués. Deux exceptions : Vigo et Gance, dont deux œuvres (*L'Atalante* et *Zéro de conduite*, *La Roue* et *Napoléon*) ont suffi à faire la gloire.

6° L'absence dans ce palmarès de Roger Leenhardt (*Les Dernières vacances*) et de Paul Grimault (*La Bergère et le ramoneur*).

---

(1) Ne sont cités sauf exception que les films qui ont apporté le plus de voix à leur auteur.



Les oubliés : le western (*L'Appât* d'Anthony Mann).

LE CINEMA AMERICAIN VU PAR LES HISTORIENS (1)

1. Chaplin	250	*La Ruée vers l'or* 85, *Les Temps modernes* 34, *Les Lumières de la ville* 32, *Le Gosse* 17, *Limelight* 15, *M. Verdoux* 14, *Le Dictateur* 13, *L'Opinion publique* 12, *Le Pèlerin* 8, *Charlot soldat* 6, *Le Cirque* 5, *L'Emigrant* 5, *Charlot fait une cure* 1, *Une idylle aux champs* 1, *Charlot policeman* 1.
2. Griffith	122	*Intolérance* 61, *Naissance d'une nation* 42, *Le Lys brisé* 15.
3. Ford	107	*Les Raisins de la colère* 40, *Stagecoach* 31, *Le Mouchard* 23.
4. Stroheim	93	*Les Rapaces* 71, *Folies de femmes* 11, *La Symphonie nuptiale* 11.
5. Flaherty	82	*L'Homme d'Aran* 32, *Nanouck* 26, *Louisiana Story* 15, *Moana* 8. *The Land* 1.
6. Welles	56	*Citizen Kane* 50, *La Splendeur des Amberson* 6.
7. Vidor	44	*Hallelujah* 21, *La Foule* 16.
8. Murnau	30	*Tabou* 17, *L'Aurore* 13.
Wyler		*Les plus belles années de notre vie* 19.
10. Milestone	22	*A l'Ouest rien de nouveau* 19.
11. Capra	18	
12. Lubitsch	16	
Huston		*Le Trésor de la Sierra Madre* 8.
14. Disney	15	
Zinnemann		*Le Train sifflera trois fois* 8.
16. Kazan	14	*A l'Est d'Eden* 9.
17. Wilder	13	
18. Keaton	11	
Lang		*Fury* 5, *J'ai le droit de vivre* 6.
20. Wellman	10	*The Ox-bow incident* 7.
21. Hawks	8	*Scarface* 7, *La Patrouille de l'aube* 1.
22. Mac Carey	7	
23. Stevens	6	*Shane* 4.

(1) N'ont été retenus ici que les films **américains** des cinéastes.

Minnelli a obtenu cinq voix; Cukor quatre; Sternberg et Hitchcock trois; Mann (Delbert) deux; Brooks, Dassin, Daves, De Mille, Dwan, Garnett, Goulding, Hathaway, Losey, Mann (Daniel), Sturgess (Preston) une.

Aldrich, Benedeck, Mann (Anthony), Mankiewicz, Montgomery, Preminger, Ray, Walsh, **Wise n'en ont pas obtenu une seule.**

D'autre part, l'Amérique, avec 222 films retenus, arrive en tête du classement des films par pays. La suivent : la France (119), l'Allemagne (62), l'U.R.S.S. (46), la Grande-Bretagne (31), l'Italie (30), la Suède (21), le Japon (17), le Mexique (10) et la Tchécoslovaquie (9).

DE QUELQUES GENRES TABOUS...

Si le *documentaire*, Flaherty en tête, a échappé à l'ostracisme dont il est généralement victime, si le *cinéma d'animation* voit le conformisme triompher (Walt Disney obtient quinze voix, Trnka sept et Mac Laren une cependant que Cohl, Sullivan, Fischinger, Cannon, etc., ne sont remerciés que par politesse), quatre genres sont nettement déshérités, à savoir le *fantastique*, le *film noir*, le *western*, la *comédie musicale*. Et ce, d'autant plus que s'y illustrer, on l'oublie trop souvent, ne réclame pas peu de patience, je veux dire de génie.

A. — *LE FANTASTIQUE*

Comment se fait-il que *The most dangerous Game* (*Les Chasses du comte Zarrof*, Schoedsack, 1932), *Freaks* (*L'Amour parmi les monstres*, T. Browning, 1932) et *Old dark house* (*L'Appel de la chair*, J. Whale, 1932) aient obtenu chacun une voix ? Mystère. On comprend moins, considérant toujours ce genre dans l'optique historique faut-il le préciser, que *L'Homme invisible* — une date, pourtant [illegible] — soit passé, si l'on peut dire, inaperçu. Quant à l'admirable *King Kong*, que sa beauté n'ait pas réussi à aveugler cent dix-sept myopes ne saurait surprendre...

B. — *LE FILM NOIR*

L'éparpillement des voix (une vingtaine au total) dénote le peu d'intérêt que les historiens éprouvent à l'endroit de ce genre. A peine *Scarface* (sept voix) est-il reconnu. Pourquoi *Je suis un évadé*, *Le Faucon maltais*, *La Cité sans voile*, *The Lost week-end*, *Les Passagers de la nuit*, *Le Rôdeur*, et pourquoi pas *Quand la ville dort*, *Le Grand sommeil*, *La Dame de Shanghaï*, ***La Femme au portrait*, *Laura*, *L'Inconnu du Nord-Express* ? Autre mystère.**

C. — *LE WESTERN*

Dans ce domaine, l'académisme l'emporte encore. Il faut s'incliner devant cette évidence : *Red River*, *Rancho notorious*, *L'Homme qui n'a pas d'étoile*, *Johnny Guitar*, *L'Appât*, etc., n'ont pas été tournés. On savait le western tenu pour un divertissement sans conséquence. Mais **à ce point ! Que les amateurs en jugent :**

Pour sauver sa race	1915	W. S. Hart	2 voix
Les Portes de l'enfer	1916	»	1 »
L'Homme aux yeux clairs	1918	»	1 »
La Caravane vers l'Ouest	1923	J. Cruze	4 »
Le Dernier des Mohicans	1920	M. Tourneur	1 »
Le Signe de Zorro	1920	F. Niblo	3 »
Le Cheval de fer	1924	J. Ford	1 »
La Ruée vers l'Ouest	1931	W. Ruggles	1 »
La Chevauchée fantastique	1939	J. Ford	31 »
The Ox-bow incident	1943	W. Wellman	7 »
My Darling Clementine	1946	J. Ford	2 »
Duel au soleil	1946	K. Vidor	1 »
The Gunfighter	1950	H. King	1 »
High Noon	1950	F. Zinnemann	3 »
Shane	1953	G. Stevens	4 »



Les oubliés : la comédie musicale (*Chantons sous la pluie,* de Gene Kelly et Stanley Donen).

D. — *LA COMEDIE MUSICALE*

On est ravi bien sûr que quelques docteurs aient eu l'insigne faiblesse de daigner reconnaître l'existence du genre-roi. On aimerait tant en effet que ce fût par intelligence et par inclination, et non par impartialité (ou qui sait, par dérision?) qu'

1 voix a été donnée	à *Top Hat*	M. Sandrich	1935
1 » »	à *Damsell in distress*	G. Stevens	1937
1 » »	à *Gold diggers of 1937*	L. Bacon	1936
1 » »	à *Meet me in Saint Louis*	V. Minnelli	1944
1 » »	à *Ziegfeld Follies*	V. Minnelli	1946
4 » »	à *On the town*	G. Kelly-S. Donen	1949
1 » »	à *An American in Paris*	V. Minnelli	1951
2 » »	à *Band wagon*	V. Minnelli	1953
1 » »	à *Seven brides for seven brothers*	S. Donen	1954

Et aussi, on l'aurait parié, une aux *Chaussons rouges,* Pressburger et Powel 1948. Mais faire admettre que Fred Astaire vaut tous les Poudovkine du monde, et qu'un seul plan de *Chantons sous la pluie* (qui n'a pas obtenu une seule voix) contient plus de beautés, tant d'ordre esthétique que d'ordre éthique, que *Le Voleur de bicyclette* n'est pas pour demain. Hélas ! trois fois hélas !

UN SCANDALE : LE MEPRIS DU COMIQUE

Le dédain professé par les historiens à l'endroit du Comique est, à mon sens, le seul véritable scandale de ce référendum. Il faut dire qu'il est de taille. Qu'ils soient incapables d'apprécier à leur juste valeur une envolée de Cyd Charisse ou un western d'Anthony Mann, qu'ils prennent *La Grande illusion* pour le chef-d'œuvre de Renoir et qu'ils boycottent *Toni,* qu'ils préfèrent Kurosawa à Mizoguchi n'a rien, mon Dieu, que de très normal. Quitte à être philistin mieux vaut l'être entièrement. Mais que Buster Keaton n'ait réuni sur son nom que

onze voix (et René Clair cent trente-cinq !) dépasse l'entendement. Je ne ferai pas l'injure à nos cuistres de les renvoyer à l'apostrophe fameuse de « La Critique de l'école des femmes » où l'ex-auteur de « Don Garcie de Navarre », qui avait, on me l'accordera, quelque expérience en la matière, affirmait que le genre dit frivole est infiniment plus difficile et plus périlleux que le genre dit noble. Ils ne semblent pas moins en méconnaître dangereusement la vérité et la profondeur singulières. Comme il est peu probable que ce soient les deux ou trois mêmes historiens qui ont inclus dans leur liste *Le Mécano de la générale*, *La Croisière du Navigator* ou *Sherlock Jr*, c'est donc plus d'une centaine de soi-disant spécialistes qui ont fait fi d'une œuvre capitale. Ils porteront longtemps, qu'ils en soient convaincus, la responsabilité d'avoir ravalé au soixante et unième rang un des plus grands créateurs du Septième Art.

Les Marx Brothers, eux aussi, n'ont récolté que onze voix. Quant à Max Linder, Harry Langdon, Harold Lloyd et Mae West, ils seraient mal fondés de se plaindre : ils ont été cités, en tout et pour tout, deux ou trois fois chacun, ce dont ne pourraient se vanter Jean Durand, Mack Sennett, ou Laurel et Hardy...

Si l'on excepte Chaplin et Clair, hors concours, voici donc un ultime tableau qui va bien faire rire notre ami André Martin, avant que de l'indigner. Puissent beaucoup faire chorus avec lui

11. Keaton	*Le Mécano de la générale* 6, *La Croisière du Navigator* 3, *Sherlock Jr* 2.
11. Marx Brothers	*La Soupe au canard* 5, *L'Explorateur en folie* 3, *Horse feathers*, *Une Nuit à l'Opéra*, *Les Cocoanuts* 1.
7. Tati	*Les Vacances de M. Hulot* 6, *Jour de fête* 1.
3. Max Linder	*Sept ans de malheur.*
3 Harry Langdon	*Papa d'un jour, Plein les bottes, Sa première culotte.*
2 Harold Lloyd	*Monte là-dessus, Vive le sport.*
2. Mae West	*Je ne suis pas un ange, Lady Lou.*
1. Pierre Prevert	*L'Affaire est dans le sac.*
1. Bernard Deschamps ..	*Le Rosier de Madame Husson.*
1 W. C. Field	*Never give a sucker an even break.*

Claude GAUTEUR.

NOTE SUR QUELQUES FILMS ALLEMANDS



La série « chefs-d'œuvre méconnus » a été surtout l'occasion de vérifier le bien fondé de certaines valeurs admises par les histoires du cinéma.

Je dois avouer ma déception à la projection de quelques films classiques allemands. Il est vrai que, dès sa sortie *Geheimnisse einer Seele* (*Mystères d'une âme* ou *Le Cas du Professeur Mathias*) m'était apparu comme une des œuvres les plus contestables de G. W. Pabst, cinéaste étonnamment inégal. Le sujet en est puéril, la conclusion surtout qui nous fait assister, dans une séance de psychanalyse digne du Reader's Digest, à la guérison éclair d'un impuissant sexuel. En tout cas, le film, sauf en quelques rares plans, manque absolument de mystère et de ces étranges éclairages expressionnistes que Pabst avait su si bien utiliser dans sa première œuvre *Der Schatz* (*Le Trésor*) (1923). On devine ce qu'aurait fait Murnau — puissant créateur du rêve du portier d'hôtel dans *Le Dernier des hommes* — de ces images de cauchemar et d'évocations du subconscient qui, chez Pabst, font songer à du carton pâte, en dépit de quelques heureuses surimpressions. Le jeu même de l'excellent comédien qu'est Werner Krauss évoque, tant il est boursouflé, celui d'Eugene Klöpfer dans *La Rue* ou *La Nuit de la St Sylvestre*.

Seconde déception : le célèbre *Hintertreppe* (*Escalier de service*), tourné en 1921 par Leopold Jessner, metteur en scène de théâtre et Paul Leni, décorateur et auteur de films expressionnistes, tels que le célèbre *Cabinet des figures de cire*. Son style, oscillant sans cesse entre le naturalisme et l'expressionnisme, nous choque aujourd'hui. Les maîtres de maison sont traités comme des figurines de jeu de massacre ou les personnages d'une photographie d'album de famille, tandis que l'héroïne Henny Porten et le jeune premier Wilhelm Dieterle donnent dans les poncifs du naturalisme. Quant à Fritz Kortner, acteur expressionniste par excellence, il joue d'une manière, à la fois, excessivement lente et abrupte, sans aucune liaison dans ses mouvements : son masque même parfois se fige jusqu'à l'immobilité absolue. L'intérêt d'*Hintertreppe* est donc avant tout de nous renseigner sur le comportement de l'acteur expressionniste au théâtre. Mais, ce qui était possible sur une scène au moment de la représentation, devient insupportable, imprimé pour l'éternité sur la pellicule.

Seuls restent les éclairages : l'arrière-cour



Escalier de service de Leopold Jessner.

ténébreuse sur laquelle, telles les cases blanches d'un échiquier, tranchent les fenêtres éclairées (prélude à cette autre cour du *Dernier des hommes*), l'escalier de service aux murs lépreux d'où soudain jaillit une lumière par la porte de la cuisine ouverte, éternel escalier louche des films allemands que nous retrouvons dans *La Rue* de Karl Grüne (1923). Ici encore, des lueurs vacillantes et prometteuses oscillent au plafond d'une salle à manger bourgeoise; et la rue, scintillante de lumière, ou bien obscure et inquiétante, se révèle meilleure actrice que les interprètes de chair et d'os. Ce sont bien ces derniers qui ont fait vieillir le film.

Même lenteur, même pesanteur de jeu dans un film abusivement considéré comme du « réalisme social », *So ist das Leben* (Telle est la vie) tourné à Prague en 1929 par Carl Junghaus.

Junghaus, toutefois, a réussi à éviter les embûches où est tombé un autre film du même genre *Mutter Krausens fahrt ins Glücke* (L'Enfer des pauvres) de Phil Jutzi : mêler des vues presque documentaires sur la vie des pauvres gens et des visages non maquillés, à la mode soviétique, aux relents du mélo cher au film de « mœurs ». Bien que Junghaus tente, lui aussi, d'imiter, et de plus près encore l'exemple soviétique, son réalisme a quelque chose de décoratif. Ce qu'on peut lui reprocher, ce n'est pas la rupture de ton, mais le didactisme, le symbolisme. Son montage de plans courts est sans rythme, vu la pesanteur même du jeu des interprètes. Combien plus sobre nous semble, Vera Baranovskaia, de Poudovkine !

Les films allemands classiques sont-ils tous surestimés ? Même *Le Dernier des hommes* du grand Murnau m'a semblé être moins à sa place dans cette liste des douze meilleurs films que ne l'eût été, par exemple, *Sunrise* (*L'Aurore*), malheureusement moins connu. Mais, si certaines œuvres m'ont déçue, d'autres en revanche n'ont rien perdu avec les ans, *Vanina* surtout, tourné en 1922 par Arthur von Gerlach. Le clair-obscur y fleurit enveloppant de ses effluves un admirable décor, les images gardent leur pureté plastique, sans tomber dans la stylisation décorative. Qu'importe si le récit de Stendhal a été quelque peu modifié ! Certaines lenteurs dans le jeu de Wegener et de la grande Asta Nielsen apparaissent comme organiques, motivées par l'action même. Lorsque Wegener, le gouverneur infirme, est jeté à terre et privé de ses béquilles par sa fille Vanina, afin qu'elle puisse sauver son amant, nous suivons minute par minute les interminables efforts qu'il fait pour se relever. Inoubliable aussi le passage où Asta Nielsen, cramponnée au portail derrière lequel elle sait que son amant est torturé à mort, s'écroule dans une chute d'une lenteur infinie. Voilà l'œuvre d'un homme dont la mise en scène fut toujours plus proche de l'impressionnisme de Max Reinhardt que de la stylisation aride de *Caligari*.

Lotte H. EISNER.

LA LISTE DES CAHIERS

1. SUNRISE, de F. W. Murnau.
2. LA REGLE DU JEU, de Jean Renoir.
3. JOURNEY TO ITALY, de Roberto Rossellini.
4. IVAN LE TERRIBLE, de S.-M. Eisenstein.
5. BIRTH OF A NATION, de D.-W. Griffith.
6. CONFIDENTIAL REPORT, d'Orson Welles.
7. ORDET, de Carl Th. Dreyer.
8. UGETSU MONOGATARI, de Kenji Mizoguchi.
9. L'ATALANTE, de Jean Vigo.
10. THE WEDDING MARCH, d'Erich von Stroheim.
11. UNDER CAPRICORN, d'Alfred Hitchcock.
12. MONSIEUR VERDOUX, de Charles Chaplin.

1. — Ont pris part au vote : André Bazin, Claude Beylie, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Philippe Demonsablon, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Claude Gauteur, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Louis Marcorelles, André Martin, Luc Moullet, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut.

2. — Nous avons adopté un mode de scrutin sensiblement différent de celui de Bruxelles. Avant que notre choix se porte sur les œuvres, un premier tour avait désigné, par ordre d'importance, douze *auteurs*.

3. — On été éliminés par ce premier vote : (13) Ophuls; (14) Lang; (15) Hawks et Keaton; (17) Bergman; (18) Ray; (19) McLaren et Flaherty; (21) Bunuel et Clair; (23) Visconti et Dovjenko.

4. — Nous laissons à nos lecteurs le soin de commenter ce choix.

PROPOS SUR LA TÉLÉVISION

par André Bazin et Marcel Moussy



A. B. — Comment avez-vous été conduit, vous romancier et autaur dramatique, d'abord à faire de la télévision, puis à cette technique précise à l'intérieur de la télévision. Vous n'avez d'ailleurs pas commencé par *Si c'était vous,* mais par des adaptations dramatiques ?

M. M. — Oui, par une adaptation de « L'Alchimiste » de Ben Johnson qu'on avait commandée. Ce fut l'occasion pour moi de voir certaines limites et certaines possibilités de la télévision. Cette pièce — une excellente farce satirique qui a, je crois, une portée très sûre au théâtre — a été partiellement un échec à la télévision, et je me suis demandé pourquoi. Il n'était nullement question d'accuser, ni l'interprétation, ni la réalisation de Jean Prat, mais, je crois, certaines caractéristiques propres à une pièce élisabéthaine : un certain tonus, une certaine vitalité. Le ton de diatribe, d'altercation, qui est la dominante de cette œuvre, ne passait absolument pas à la télévision. Par contre, les quelques scènes où le rapport de deux personnages devenait plus intime se détachaient, dans des proportions d'ailleurs fausses par rapport à l'ensemble. J'en ai conclu qu'il existait un certain mode d'expression théâtrale qui perdait toute efficacité à la télévision.

Ça a été ma première constatation négative, si j'ose dire. Là-dessus j'ai rencontré Marcel Bluwal qui, lui, avait déjà des idées très précises sur les moyens de la télévision et sur ce qu'il cherchait à faire. Il avait justement l'idée de thèmes contemporains. Nous en avons discuté, et c'est de cette première confrontation qu'est née la série *Si c'était vous.* Thèmes contemporains traités d'une façon nouvelle, tout au moins par rapport à ce qui s'était fait en France jusque là.

A. B. — Avez-vous subi l'influence des films américains style *Marty* et des textes que vous avez pu connaître de Chayefsky ?

M. M. — Oui. A ce moment là précisément, j'ai pris connaissance de certaines pièces de Chayefsky (pourtant je n'ai jamais vu le film *Marty*). Il y avait là un exemple d'expression parfaitement adapté au moyen qu'est la télévision avec toutes les caractéristiques propres à l'auteur et à la T.V. américaine.

Une évasion contemporaine.

A. B. — En quoi les thèmes contemporains et sociaux vous apparaissent-ils plus adaptés à la télévision que ceux, par exemple, du théâtre élisabéthain ? Qu'est-ce qui dans « l'actualité » des sujets vous paraît être en affinité particulière avec la télévision ?

M. M. — C'est, je crois, une des caractéristiques propres à la façon dont les gens

reçoivent le spectacle télévisé. Lorsqu'il va au théâtre, le cadre de scène suffit à isoler le spectateur de ce qu'il va voir et à lui permettre, par exemple, d'envisager la possibilité d'un recul dans le temps. On y est tout prêt en se rendant au théâtre. On y est beaucoup moins prêt chez soi, recevant le spectacle à domicile.

A. B. — Et par rapport au cinéma ? Y a-t-il une opposition à faire aussi ?

M. M. — Au cinéma, comme au théâtre, on admet très bien les dépaysements dans le temps, mais c'est alors dans l'espoir d'y voir s'agiter plus ou moins une fresque, une épopée, quelque chose que ses dimensions permettent.

A. B. — On attend du cinéma une évasion qui ne vous paraît pas être attendue généralement de la télévision ?

M. M. — La télévision propose journellement bien d'autres formes d'évasion mais d'évasion *contemporaine* : tous les spectacles de variétés, par exemple, présentent des formes d'évasion. Mais il est dangereux de se prononcer en fonction d'une expérience de deux ans de travail. Il est très possible que d'autres puissent trouver un style de fantaisie, de féerie dramatique. Si nous ne sommes pas allés dans ce sens, Bluwal et moi, c'est d'abord par tempérament propre, mais il n'est pas interdit. Il serait décourageant pour beaucoup d'auteurs qui se sentent des aptitudes de ce côté-là, de décréter, comme l'a fait récemment, je crois, de Sica : « *La télévision doit être néo-réaliste.* » Elle l'a été jusqu'ici. Cela n'interdit pas d'autres possibilités. Plus tard, je ferai peut-être... des pièces à thèse !

Le drame et le problème.

A. B. — Justement, un des étonnements que m'ont causés vos émissions et leur qualité, c'est qu'*a priori* elles présentaient tous les inconvénients de la pièce à thèse. Si on avait eu à les juger sur un synopsis de quelques pages, on aurait eu tout à craindre de l'entreprise, parce que vous y traitez, d'une façon assez didactique, un cas social actuel qui supposait une prise de position de la conscience du spectateur par rapport au problème posé. Et tout cela n'était pas de bon augure. Or le résultat est excellent.

M. M. — Posé en face d'un problème, d'un cas, l'auteur dramatique n'est pas très séduit, car le problème suppose une solution, et la solution, si elle est déjà pressentie au départ, entraînera justement la pièce à thèse. A ce moment-là, on a nettement l'impression que le travail dramatique se réduira à orienter les personnages dans un certain sens, à peser sur leur liberté propre pour arriver à la solution qu'on s'était fixée au départ. Ce n'était pas notre cas, parce que nous n'avons pas cet esprit systématique ; ou bien parce que, obscurément, sentant le danger de la pièce à thèse, nous avions pour seul recours chaque fois qu'il fallait définir le rapport de deux personnages, de l'approfondir en sorte, qu'on oublie vraiment le point de départ. Il est toujours gênant pour un auteur d'avoir l'air de se mettre en face de ses personnages et de dire qu'il les écoute, qu'il les laisse vivre. On aboutit au pirandellisme, mais il y a tout de même dans cette notion quelque chose de vrai. Une sympathie profonde pour les personnages fait qu'on peut momentanément s'oublier à travers eux et que leur liberté donne à la structure dramatique cette impression de non-orientation préméditée.

A. B. — Votre réponse est valable pour toutes les œuvres d'art, et non seulement pour la télévision. Si vos pièces sonnent vrai, c'est que leurs personnages ont une autonomie, une vérité morale et psychologique propre ; pourtant, ce qui me frappe est que vous ne perdez jamais, à travers votre pièce, le fil d'une démonstration, du moins d'une exposition des différents aspects du problème, qu'il s'agisse de la crise du logement, de la délinquance juvénile, de l'éducation des adolescents... Malgré, sinon le développement d'une thèse, du moins la présentation de diverses hypothèses sur le sujet, votre pièce garde une valeur dramatique, d'un côté, humaine, psychologique, morale, de l'autre, qui en fait la valeur.

M. M. — Ce que je vais vous dire contredit presque ce que j'ai dit précédemment. Sur un problème donné, le divorce par exemple, toutes les positions possibles ont été



Claude Nicot et Arlette Thomas, dans la seconde pièce de la série *Si c'était vous,* écrite par Marcel Moussy et réalisée pour la Télévision Française par Marcel Bluwal.

défendues par des personnages qui étaient en fait des êtres humains. Je crois en effet qu'en répartissant à travers un certain nombre de personnages les positions à défendre, on se trouve automatiquement faire une espèce de tour d'horizon de la question : les affrontements, par exemple, à l'intérieur d'une même famille de positions en rapport avec les générations sont, en elles-mêmes *a priori* dramatiques.

Il y a une juste proportion de l'intimité.

A. B. — Abordons maintenant le problème d'une façon plus formelle. Qu'est-ce qui, dans les moyens propres à la télévision, à vous qui êtes romancier, auteur dramatique d'autre part, vous est apparu comme une facilité intéressante et nouvelle ?

M. M. — Quand on est curieux de technique et de moyens d'expression, tout changement est bienvenu. Je n'ai fait que du théâtre pendant les cinq premières années où j'ai écrit. Quand j'ai abordé le roman, j'ai ressenti une hésitation qui, je crois, provenait simplement du changement. La télévision m'a donné cette même impression, qu'elle peut donner aux gens curieux de changement. Ce n'est d'ailleurs pas le cas de tout le monde : je connais des romanciers qui ne peuvent concevoir qu'on change de mode d'expression, parce qu'ils placent le roman très au-dessus du reste.

Qu'est-ce qui me semble spécifique de la télévision ? On m'accusait au théâtre de procéder par tableaux, de changer souvent de lieu. Je croyais que c'était une imitation de la coupe élisabéthaine qui m'a toujours séduit. Je me suis aperçu qu'à la télévision c'était la chose la plus normale et qu'on disposait d'une mobilité extraordinaire par rapport au théâtre. D'autre part, la télévision permet, mieux que tout autre moyen, de rendre une certaine notion d'intimité qui serait insupportable au théâtre et que le cinéma a pu parfois

traduire, mais qui prend chez lui, curieusement, un aspect presque monstrueux. Il y a une espèce de juste proportion de l'intimité, propre à la télévision.

A. B. — L'intimité cinématographique est plus fondée sur le gros plan que sur la nature même du cinéma. Par sa nature, le cinéma n'est pas intime, parce qu'il s'adresse à une collectivité de spectateurs, même si cette collectivité est restée individualisée et ne crée pas une communauté comme au théâtre. L'intimité cinématographique, comme vous dites, est en effet monstrueuse, parce que presque « spatiale ».

M. M. — C'est cela. Si vous introduisez soudain un gros plan pour rendre un moment d'intimité, cette impression de déclic technique est très gênante par rapport à ce qui va suivre. On nous a rapproché brutalement, alors que la télévision maintient toujours proche la distance du spectacle au spectateur.

A. B. — Vos émissions étaient transmises en direct, avec une partie enregistrée. Bluwal a réussi à rendre l'articulation de deux éléments absolument invisible. L'ensemble avait la souplesse d'un film et pourtant, en fait, c'est du direct. Est-ce que ce problème du direct vous paraît essentiel ? Si toute l'émission avait été enregistrée, pensez-vous que sa qualité eût été la même ?

M. M. — Je crois aux vertus du direct pour la simple raison qu'on peut y « monter » un spectacle, c'est-à-dire donner aux comédiens le sentiment qu'ils appartiennent à une sorte de ligne dramatique qui se perd quand on tourne par fragments. C'est d'ailleurs ce que me disait Chayefsky, quand je l'ai rencontré à Paris : il regrettait beaucoup la disparition progressive du direct.

D'autre part, dans notre expérience, nous avons eu, Bluwal et moi, tous les avantages, car, sur une heure ou une heure et quart de spectacle, nous disposions de dix à quinze minutes de tournage. Cela nous permettait « d'aérer » considérablement, de disposer de plans de coupe d'extérieurs qui n'étaient pas seulement des raccords d'ambiance, mais qui faisaient avancer l'action. C'était la première fois qu'on pouvait se permettre cela, et que les Américains n'ont jamais pu se permettre. Dans les studios de New York, on n'a droit qu'à des images d'ambiance tirées de cinémathèques.

Tabous américains.

A. B. — Cette comparaison nous amène à une autre entre les possibilités de travail, telles que les décrit Chayefsky, et celles que vous avez eues à la Télévision Française. Est-ce que celle-ci vous a donné tous les moyens qui correspondaient à votre propos et au style de votre pièce ?

M. M. — Oui, cela absolument. Aucune limitation. Je pouvais avoir un dispositif scénique qui impliquait jusqu'à douze ou quinze éléments de décors. Je ne crois qu'on puisse aspirer à plus étant donné la capacité même d'un studio.

A. B. — D'après ce que vous avez lu de Chayefsky, est-ce qu'il vous semble que les auteurs américains disposent de plus de moyens ou de moins ?

M. M. — J'ai l'impression, du moins d'après ces préfaces, que leurs moyens sont beaucoup plus limités. Seulement il faut préciser qu'elles ont été écrites il y a quatre ans et sont toutes relatives au travail dans les studios new-yorkais. La tendance nouvelle est à se déplacer vers Hollywood et à filmer, mais les conditions dans lesquelles sont filmées les pièces sont encore plus limitatives, étant donné, je crois, que l'on tourne en trois jours.

A. B. — Quant au « fond » même, Chayefsky fait mention de nombreux tabous.

M. M. — Qui sont imposés par une sorte de censure commerciale. La télévision est avant tout un moyen publicitaire. Tel est du moins l'esprit des gens qui la patronnent, qui la paient. Parmi ces tabous, l'adultère, l'avortement, les valeurs sociales, la réalité adulte, le drame pessimiste. C'est presque un relevé des thèmes que nous avons abordés ou nous proposons d'aborder, exception faite toutefois des controverses politiques.



Jacques Ribeyrolles et Nicole Berger, dans la troisième émission de la série *Si c'était vous.*

A. B. — Il faut constater que, dans les pièces de Chayefsky que nous avons vues au cinéma, ces tabous sont tout de même évoqués. Mais, outre ces contraintes propres aux mœurs américaines en général, il fait allusion à un problème de durée : il est dans l'obligation de faire apparaître de la publicité à deux ou trois reprises au cours de son émission et donc de couper ses pièces en actes. C'est là une servitude de structure assez étonnante, quand on pense que, finalement, Chayefsky bâtit dessus toute une dramaturgie.

M. M. — On a vu d'autres types de contraintes.

A. B. — Mais celles-ci sont très extérieures.

M. M. — Aristote pesait, lui aussi, sur les auteurs dramatiques, mais c'était une servitude plus noble. D'autre part, cette obligation de couper les émissions en trois actes maintient les pièces américaines de télévision orientées vers le théâtre. Car, comme le dit Chayefsky, il faut trouver deux « chutes ». De cela, nous avons, nous, toujours été dispensés, de sorte que nous arrivons à une coupe beaucoup plus cinématographique.

A. B. — Il y a une autre servitude, d'ordre beaucoup plus matériel, mais qu'il faut bien évoquer, dans la mesure où elle a une incidence tout à fait directe sur la création. Chayefsky nous donne des chiffres assez précis sur ce que touchent les auteurs américains. Il trouve qu'ils sont mal payés, mais ce sont des chiffres royaux par rapport aux chiffres français. Il ne s'agit pas de se plaindre, mais un effort semblable mérite d'être aussi bien rétribué qu'une pièce de théâtre ou un scénario de film.

M. M. — A la télévision, un auteur devrait pouvoir monter une série dramatique pendant un an et la présenter l'année suivante. Or, il n'en est pas question avec les tarifs actuels : il faut passer d'une pièce à l'autre immédiatement. Et c'est très difficile de tenir ce rythme.

(Propos recueillis au magnétophone.)

L'ÉCRIVAIN DE TÉLÉVISION



par Paddy Chayefsky

Un écrivain doit assister aux répétitions, par respect de soi-même et aussi parce qu'il peut tant faire. Si tous les metteurs en scène étaient des talents supérieurs, si tous les acteurs possédaient des dons extraordinaires, et si tous les scripts étaient sans faute, alors l'écrivain aurait le droit de rester tranquillement assis chez lui et d'entreprendre un nouveau script. Mais, en dépit de l'idée surfaite qu'on a actuellement du metteur en scène, il est un homme comme les autres, aussi limité dans ses capacités que chacun d'entre nous. Et les acteurs en tant que classe sont peut-être les gens les moins réalistes du monde. L'opération qui consiste à transformer le mot écrit en un morceau de vie est complexe. Des mots séduisants sur le papier se révèlent souvent dans la bouche de l'acteur des monuments d'ennui littéraire. L'acteur peut trouver son rôle insaisissable ou dépassant son propre sens du réel. Il faut changer des bouts de dialogue, reconstruire des scènes. Les répétitions constituent peut-être le meilleur de la télévision, car c'est là que réside l'essentiel de la fascination exercée par le théâtre, dans la maturation rapide, nerveuse, au jour le jour, d'un script, dans l'épanouissement parfois incroyable des acteurs se colletant à leurs rôles et en dégageant les innombrables subtilités cachées. Rien ne vaut, pour des professionnels, un groupe de gens de théâtre compréhensifs et engagés dans une activité authentiquement coopérative. Par ailleurs, rien n'est plus pénible que ces répétitions où chaque intéressé n'a que mépris pour le script, pour lui-même, et pour la production dans son ensemble.

Naturellement, je travaille avec un metteur en scène qui m'aime et accepte mon intrusion. Si votre metteur en scène se montre méfiant ou belliqueux, comme c'est le plus souvent le cas, vous n'y pouvez pas grand-chose. L'essentiel est de rencontrer un producteur qui vous respecte et un metteur en scène qui vous écoute. Les personnalités dans le monde du théâtre sont coupantes et difficiles à manier, sinon elles n'auraient

pas choisi le théâtre parmi tous les autres modes d'expression. Généralement, néanmoins, on parvient à élaborer des relations de travail satisfaisantes, et les répétitions sont souvent drôles, le spectacle final procure une légitime fierté.

Voilà, le spectacle est terminé. Dix minutes après la dernière bande publicitaire, les acteurs ont disparu, le studio est vide. Presque toujours, entre un et six mois se sont écoulés depuis le moment où l'écrivain a soumis sa première esquisse. Il a peut-être mis de trois semaines à trois mois de travail intensif dans le spectacle. Pour tous ses ennuis, il recevra au minimum trois cents dollars pour des spectacles d'une demi-heure, au maximum trois mille dollars, s'il est déjà connu et écrit des pièces d'une heure. Dans ce dernier cas, le dramaturge à succès peut espérer placer quatre, cinq ou six spectacles dans l'année avec le mince espoir — le très mince espoir — de revendre un de ses scripts à Hollywood, pourvu qu'il ait eu la prudence de conserver les droits de ses œuvres. Il peut se faire jusqu'à vingt-cinq mille dollars une année faste. Cela veut dire qu'il a écrit l'équivalent de trois pièces normales. Il n'a aucune garantie que l'année suivante sera aussi fructueuse ; de fait, la plupart des écrivains vivent dans l'angoisse latente de se trouver à cours d'idée. Extrêmement rares sont les écrivains de télévision qui peuvent sérieusement espérer maintenir un haut niveau de productivité pour plus de cinq ans. La télévision exerce sur vous une pression ininterrompue, presque monstrueuse. Combien d'idées possède un écrivain ? De combien de trouvailles est-il capable ? Jusqu'à quelle profondeur peut-il puiser en lui-même, quelle quantité d'énergie peut-il mettre en mouvement ?

En ce qui me concerne, la télévision m'a généreusement traité. Je suis venu du théâtre, et je désire y retourner. Quand cela se produira, il me sera difficile de calculer la dette de gratitude que j'ai contractée à l'égard de la télévision pour tout ce que j'y ai appris ces deux dernières années dans le domaine du métier pur. J'ai atteint une discipline, une rigueur de pensée et même une certaine notoriété qui constituent pour l'écrivain un capital précieux, qu'il l'admette ou non. Je n'ai jamais écrit un script de télévision dont je ne sois pas fier à quelque degré. J'espère continuer à écrire pour le petit écran aussi longtemps que possible.

PROBLEMES DU METIER

La technique d'un nouveau mode d'écriture ne jaillit pas toute achevée de la tête de l'écrivain. L'auteur de télévision doit s'adapter laborieusement aux limitations précises de son instrument, et c'est à l'intérieur de ces ajustements qu'un nouveau style et un genre particulier de sujet deviennent nécessaires. Les limitations innombrables de la télévision obligent l'écrivain à aborder son travail sous un angle différent.

A la télévision, par exemple, vous ne pouvez faire évoluer avec aisance plus de quatre personnes à la fois sur l'écran. Cela veut dire que vous ne devez pas écrire des scènes de foules déchaînées ou traduire des ambiances collectives envahissantes, comme la frénésie nerveuse d'un réveillon de fin d'année noir de monde. Si vous avez une histoire de lynchage ou de congrès politique, oubliez-la. Les efforts de metteurs en scène, débordant d'initiative pour reproduire avec dix acteurs l'effet produit par cinq mille personnes, ont quelque chose d'émouvant. La chose est déjà émouvante à la scène ; mais à la scène il y a une convention de l'impressionnisme. Les spectateurs acceptent que dix individus jouant une foule représentent un groupe bien plus vaste. Ils ne l'accepteront pas à la télévision, à moins que vous ne traitiez un drame fortement impressionniste ou expressionniste. En ce domaine, les drames impressionnistes et lyriques connaissent un mauvais sort à la télévision. L'utilisation de décors blancs et nus a pu surprendre un moment par sa nouveauté, puis a perdu son intérêt. La télévision possède une caméra, et les spectateurs attendent de celle-ci qu'elle leur montre du réel.

La mobilité de la télévision, même si elle satisfait plus que celle du théâtre, est encore primitive. Les acteurs doivent littéralement courir d'un décor à l'autre pour changer de scène. Cela veut dire que vous devez imaginer des fins de scène accordant à l'acteur un minimum de répit. Manifestement, l'acteur ne peut faire des changements de costume et de maquillage extensifs, s'il doit courir d'un bout du studio à l'autre.

Vous ne pouvez utiliser à la télévision les mêmes effets de montage qu'au cinéma. Au cinéma, une scène est filmés sous quatre ou cinq angles différents, et le monteur taille ici et là dans la matière filmée, selon qu'il le juge bon. A la télévision, vous passez d'une caméra à l'autre plutôt que vous n'utilisez la colleuse. Des coupes fortes, par exemple si vous coupez d'une personne sur une autre au cours d'une conversation

téléphonique, se chevauchent et se révèlent d'ordinaire fort gênantes. On peut certes couper rapide à la télévision, mais cela exige la collaboration la plus étroite entre le metteur en scène, le chef opérateur, les deux cameramen de plateau, le régisseur, et les acteurs. Il vaut mieux réserver les coupes pour les moments de forte tension dramatique, et non à des fins simplement rythmiques. Il est bien plus sage de pratiquer le fondu entre chaque scène, et si vous avez une scène au téléphone dans le script, il est préférable de la diviser en deux parties égales, plutôt que de couper à chaque ligne de dialogue. Cela contribue à ralentir le rythme, mais rend votre production plus satisfaisante.

La limitation fondamentale à la télévision est le temps. Un drame d'une heure ne dure que cinquante trois minutes. Vous pouvez dire autant de choses en cinquante-trois minutes. Une pièce de théâtre, à titre de comparaison, dure environ une heure vingt minutes, un film une heure et demie. En termes de métier, cela veut dire que vous n'avez besoin que d'une intrigue secondaire, jamais plus de deux. La télévision ne peut pas se permettre une texture dramatique épaisse, fortement tramée. Elle ne s'accommode que de lignes de mouvement simples et par conséquence de moments de crise de moindre envergure.

L'histoire à tiroir ne convient pas davantage à la télévision, c'est le genre de sujet que seul l'écran peut traiter comme il convient. C'est le genre de sujet où plusieurs histoires individuelles s'enroulent autour d'un incident central. *The Bachelor Party* en fournit un bon exemple. Écrit avec la précision requise, *The Bachelor Party* aurait dû raconter les histoires individuelles de cinq hommes qui passent une nuit en ville, chacun d'entre eux résolvant un problème de sa vie intime au terme de cette virée. Il n'y a là rien qui viole la règle de base qu'un script doit se centrer sur un seul personnage et que tous les autres personnages ne servent qu'à faciliter la progression de l'histoire centrale. Le personnage principal serait pourtant Charlie, et les quatre autres histoires, aussi indépendantes soient-elles, n'existeraient que dans la mesure où elles aident l'histoire principale à prendre forme. Pourtant, dans l'histoire à tiroir, vous bâtissez le corps de votre script en coupant d'une histoire à l'autre, tandis que la ligne dramatique de base atteint son plus haut degré d'intensité. Cela veut dire qu'il n'y a ni rideau du premier acte, ni rideau du second acte ; une histoire ou l'autre est toujours en mouvement. A la télévision, vous devez avoir des baissers de rideau après le premier et le second acte pour permettre d'introduire la publicité.

La présence même de la publicité indique les limitations les plus générales et les plus strictes de la technique de la télévision. La télévision est essentiellement un instrument de publicité et non un moyen de divertissement. Les agences de publicité ne se soucient que de vendre les produits de leurs clients, et elles ne désirent pas des drames susceptibles de troubler les acheteurs éventuels. Ce qui limite considérablement le choix des sujets. Vous ne pouvez écrire sur l'adultère, l'avortement, les valeurs sociales de notre époque, sur presque tout ce qui traite de réalités adultes. Pour renforcer cette effroyable restriction il y a l'illusion toujours prévalente que les spectateurs ne veulent voir que des drames légers, des comédies gaies traitant de jeunes êtres beaux et amoureux. Si le jeune homme et la jeune fille ne se marient pas à la fin, le script sera classé dans la catégorie « downbeat » (« coup de barre »). Le drame du type « downbeat » est presque aussi tabou que les histoires avec des controverses politiques.

Telles sont les limitations que les premiers écrivains de télévision ont eu à affronter. On ne peut guère les blâmer pour le déchet incroyable de leur production. Les limitations subsistent, et aussi le déchet ; mais, dans cet effort désespéré d'adaptation, de nouveaux domaines se sont ouverts à l'écrivain, domaines qui ont leurs limitations particulières. Le drame télévisé ne peut se développer en largeur, il doit donc se développer en profondeur. Au cours de l'année écoulée, les écrivains de télévision ont appris qu'ils pouvaient écrire des drames intimes, « intimes » signifiant des études minutieusement détaillées des petits moments de l'existence. *Marty* fournit un excellent exemple de ce genre de progrès. Désormais, le mot qui caractérise le drame télévisé est profondeur, la volonté de creuser sous la surface de la vie pour y découvrir les vérités fondamentales des rapports entre les humains. C'est un domaine qu'aucun autre mode d'expression dramatique n'a encore traité ou n'a encore pu traiter de façon satisfaisante. C'est un domaine qui, tôt ou tard, nous verra nous heurter la tête la première contre les tabous, non seulement de la télévision, mais de notre *way of life* dans son ensemble. Je ne puis pourtant m'empêcher de penser que c'est dans cette direction que s'oriente l'art dramatique. Nous vivons des temps bizarres et troublés, et les courants de notre histoire, immenses, inévitables, sont trop vastes pour fournir à chaque individu le sens de son existence. Les gens commencent à faire retour sur eux-mêmes, cherchent à découvrir le bonheur en tant qu'individus. Les bureaux des psychanalystes sont débordés d'êtres



Un programme culturel, retransmis par la Station K.E.T.C. à Saint-Louis (U.S.A.).

humains déséquilibrés, les hôpitaux psychiatriques manquent de personnel pour s'occuper de toutes les personnes qui demandent leurs soins. Il n'y a guère de journal, même à New York, qui ne publie quotidiennement la rubrique d'un psychiatriste syndiqué ou d'un chroniqueur similaire. Le jargon de l'introspection est passé dans le langage de tous les jours. Nos best-sellers nationaux sont des livres non romanesques traitant des manières de s'adapter personnellement à l'existence. Le théâtre et ses épigones ne peuvent que refléter leur époque, et le drame introspectif est le drame que le public désire voir. Il est peut-être absurde de le dire, mais la télévision, ce bâtard tant méprisé de l'art dramatique, sera peut-être le théâtre fondamental de notre siècle.

LE CHOIX DU SUJET

Marty représente à sa façon le genre de sujet qui passe le mieux à la télévision. Il traite du monde terre à terre, ordinaire, et non théâtral. Les principaux personnages sont typiques plutôt qu'exceptionnels ; les situations sont aisément reconnaissables par les spectateurs ; et les rapports entre individus aussi banals que les individus eux-mêmes. L'essence de ce spectacle réside dans sa réalité littérale. Je me suis efforcé d'écrire mon dialogue comme si je l'avais enregistré au magnétophone. J'ai essayé d'imaginer les scènes comme si une caméra avait été braquée sur quelques personnages à l'improviste et les avait surpris à un moment de leur existence inaltéré par le regard d'autrui.

Ce genre de littéralité méticuleuse est, quelque chose qu'on ne peut obtenir dans aucun autre mode d'expression. A la scène la réalité est une chose hautement synthétisée. L'approche la plus poussée qu'on ait obtenue de la réalité à la scène, je l'ai vue dans *La Mort d'un commis voyageur,* mais même cette pièce extraordinaire faisait entrer en ligne de compte un suicide et un incident au cours duquel le fils découvre son père dans une chambre d'hôtel en compagnie d'une femme autre que sa mère. Ce sont là des incidents dramatiques excellents, mais ils ne se produisent pas quotidiennement dans

la vie de la classe moyenne inférieure. En écrivant une pièce, il est nécessaire d'imaginer des moments de théâtre excitants. Vous pouvez écrire sur des gens de tous les jours, mais le spectateur les voit dans des circonstances exceptionnelles et non typiques.

A un moindre degré, cela est également vrai du cinéma, spécialement des films américains. *Voleur de bicyclettes*, le chef d'œuvre italien, s'attache à décrire une journée ordinaire d'un chômeur d'aussi près que le permet le cinéma ; mais même ce film exigeait un certain degré d'urgence dans l'incident choisi. La plupart des films, même les meilleurs, sont basés sur quelque incident extraordinaire et sur un personnage exceptionnel.

A la télévision, pourtant, on peut faire les mêmes analyses d'un caractère ou d'un milieu social avec les personnages les plus familiers et dans les situations les plus ordinaires. J'ai voulu écrire avec *Marty* la plus banale des histoires d'amour. Je n'ai pas voulu de héros beau garçon ni de jeune fille trop jolie. Je désirais écrire une histoire d'amour de la façon même dont elle serait littéralement arrivée au genre de personnes que je connais. J'étais en fait décidé à ébranler l'illusion destructrice et oiseuse. — perpétuée par le roman bon marché et les mauvais films — que l'amour est simplement une question d'attraction physique, que la virilité se manifeste par des vibrations phalliques, et que les orgasmes réguliers sont tout ce dont a besoin une femme pour être heureuse. Ces valeurs imprègnent notre *way of life* et méritent d'être examinés à leur juste valeur. Certainement vous et moi avons au moins une fois dans notre vie rejeté une jeune fille qui nous plaisait, parce que nos amis la jugeaient laide. Dans *Marty*, j'ai discrètement essayé d'aborder des thèmes comme le complexe d'Œdipe, le retour à l'adolescence de nombreux Américains « normaux », et l'homosexualité latente de la classe moyenne. Je n'ai pas systématiquement étudié ces problèmes ; je les mentionne uniquement pour montrer que, sous ses apparences insignifiantes, une pièce de télévision ne le cède en rien éventuellement pour la profondeur. On pourrait écrire une excellente histoire sur l'homosexualité latente de l'Américain « normal », et la télévision serait le seul endroit où l'on pourrait exposer le problème tel qu'il existe réellement.

A la scène, les incidents acquerraient un caractère si définitif que le personnage principal ne pourrait être un type « normal ». On peut voir présentement (1954) à Broadway deux



Une scène de *La Nuit des Maris*, film de Delbert Mann, tiré de la pièce de Paddy Chayefsky.



Une scène de *Marty,* film de Delbert Mann, tiré de la pièce de Paddy Chayefsky.

pièces traitant de l'homosexualité d'une façon ou de l'autre. La première nous montre une jeune fille qui a épousé un homosexuel. La seconde raconte un incident d'homosexualité supposée dans une école de garçons. Dans les deux cas, les circonstances sont exceptionnelles et les principaux personnages ne sont pas des gens que la plupart d'entre nous rencontrent parmi leurs amis. L'homosexualité telle que la présenterait la télévision n'aurait pas cette évidence rigide, mais s'attacherait aux impulsions secrètes — parfois terrifiantes — enfouies au fond de chacun de nous. La plupart des hommes américains ont des impulsions clairement homosexuelles ; l'auteur dramatique n'a pas besoin du rapport Kinsey pour le prouver. Nous sommes pour l'essentiel un peuple adolescent ; et l'adolescence est une étape semi-homosexuelle où les garçons restent entre eux, se sentant plus en sécurité avec ceux de leur sexe qu'avec des jeunes filles. Nous grandissons presque tous, mais ne rejetons jamais complètement ce genre de comportement adolescent. L'homosexualité latente est parfaitement normale ; mais un tel opprobre s'y attache qu'il en résulte des craintes et des anxiétés, des complexes de culpabilité et des dépressions. La plupart des Américains admettraient très difficilement qu'ils ressentent ces impulsions ; à vrai dire ils en écartent aussitôt le soupçon.

L'homme qui clame bruyamment sa virilité est peut-être un homme si peu sûr de cette virilité qu'il éprouve le besoin de la réaffirmer constamment. L'homme marié qui poursuit d'autres femmes le fait peut-être pour se confirmer à lui-même sa masculinité. Il est probablement poussé par la crainte de l'homosexualité, crainte qui s'est manifestée par son manque de désir à l'égard de sa femme ; ou même dans des actes plus positivement homosexuels. Cet homme serait certainement révolté à l'idée de faire l'amour avec un autre homme ; il fait probablement des plaisanteries obscènes comme la plupart d'entre nous. Il a une femme et trois enfants. Il aime regarder les photos de femmes à demi-nues. Il est, en fait, un type absolument normal, sauf qu'il lui faut se forcer pour faire l'amour avec sa femme. Au moment d'aller se coucher, son angoisse ne fait que croître, il a peur des exigences que peut lui formuler sa femme et encore plus peur de

ne pouvoir les satisfaire. Le fait qu'il n'a pas à satisfaire ces demandes ne lui vient jamais à l'esprit, car il est gouverné par un ensemble de règles sociales qui lui enseignent que la virilité se mesure aux orgasmes. Plutôt que d'admettre son inaptitude à se mesurer à ce système de valeurs, il rejette le blâme sur sa femme (« Ma femme est frigide », « Un homme doit changer son huile de temps à autre », « L'homme n'est pas fait pour la monogamie », etc.). Pour mieux étayer son sens de la virilité, il fait une passe avec quelque autre femme.

A coup sûr, cela n'a rien d'anormal. Des milliers d'hommes mariés font des milliers de passes avec des milliers d'autres femmes. C'est là un aspect de la vie américaine aussi familier que le chèvrefeuille. Il ne se produit rien dans cette histoire, sauf qu'un homme marié fait une passe avec une jeune fille. Pourtant dans ce simple geste réside une série illimitée de possibilités dramatiques et d'analyses psychologiques. Bien sûr, l'écrivain doit tracer clairement le contour de ses caractères et choisir ses séquences de telle sorte que ce spécimen parfaitement normal de comportement soit parfaitement compris des spectateurs. Mais c'est là tout l'art d'écrire.

Si cette histoire était portée à la scène, vous vous apercevriez que la passe avec la fille fournit tout au plus votre chute de rideau au premier acte. Il vous faudrait inventer d'autres scènes et incidents plus incisifs. Je ne puis imaginer une pièce de théâtre sur ce sujet qui n'exigerait pas une scène montrant notre homme finissant dans les bras d'un vrai homosexuel, de façon à rendre les intentions dramatiques claires. Ou bien il vous faudrait écrire des pages et des pages de psycho-analyse pour bien faire passer votre idée. Le public de théâtre est si éloigné de l'action réelle du drame. Il ne peut observer les réactions silencieuses des acteurs. Il faut tout lui dire à haute voix. Le mouvement de l'intrigue d'une scène à l'autre doit être bien marqué, plutôt que gentiment esquissé comme l'exige la télévision. Finalement on vous offre une pièce qui intéresse fort le public, mais pas au point de dire : « mon Dieu, on dirait que c'est moi. »

Marty, bien sûr, n'a pas été conçu comme une étude sur l'homosexualité ou même comme une étude sur le complexe d'Œdipe. C'était un commentaire sur les valeurs sociales de notre époque et, en tant que tels, ses personnages n'étaient pas poussés jusqu'au bout de leurs virtualités. Il existe clairement des rapports homosexuels entre Marty et Angie, mais l'avoir trop mis en évidence aurait déplacé les perspectives. Il aurait également été de mauvais goût de développer les rapports de Marty avec sa mère au-delà de ce que nous avons montré. Seule m'intéressait la peinture de la mère sur le plan social — c'est-à-dire en tant qu'ex-mère déplacée plutôt que comme femme rattachée à son fils par de profonds liens affectifs. D'abord il n'y a rien d'anormal dans cette affection pour son fils. Finalement le fils quittera sa mère. Mon sujet n'était pas les liens secrets entre mère et fils.

Dans la présentation de *Marty*, il faut se méfier avec vigilance de la chose suivante. La plupart d'entre nous connaissent les explications freudiennes primitives fournies pour décrire ces rapports mutuels. Le complexe d'Œdipe n'a rien à voir avec le jargon psychoanalytique en vogue ; on emploie le terme dans la conversation courante et tout le monde comprend. Les acteurs, et spécialement les metteurs en scène, s'imaginent avoir fait des découvertes prodigieuses quand il leur arrive de lire de telles motivations dans les rôles qu'ils ont à illustrer. *Marty* ne fut pas conçu comme une étude psychologique et ne devrait pas être joué en ce sens. Il est bon, certes, que les acteurs sachent rattacher leur rôle à celui des autres personnages de la pièce ; ils doivent s'abstenir de pousser ces investigations plus avant que ne l'exige le spectacle. Il importe que Marty et sa mère vivent en termes de bonne harmonie, et l'acteur ne devrait jamais détacher dans son jeu les profonds ressentiments et antagonismes inhérents au complexe d'Œdipe.

*
**

Je n'aime pas faire des théories sur le drame. Je tiens pour suspect l'écrivain académique, le type qui peut précisément articuler son théâtre. Pourtant c'est ma conviction aujourd'hui que l'écrivain a pour rôle de donner aux spectateurs un brin de signification au dessin par ailleurs incohérent de nos existences. Nos vies sont remplies d'interminables moments d'excitation et de dépression. Nous vivons les uns par rapport aux autres d'une façon incroyablement compliquée. Chaque fibre de rapports humains mérite une étude dramatique. Il est bien plus excitant dramatiquement de connaître les raisons pour lesquelles un homme se marie que celles pour lesquelles il tue son prochain. L'homme qui est malheureux dans son travail, l'épouse qui pense à un amant, la jeune fille qui désire percer à la télévision, votre père, votre mère, votre sœur, vos frères, cousins, amis — tous ils sont de meilleurs sujets de drame qu'Iago. Qu'est-ce qui rend un homme ambitieux ? Pourquoi une jeune fille essaie-t-elle de voler le *boy friend* de sa sœur cadette ?

Pourquoi votre oncle assiste-t-il chaque année à la réunion des anciens élèves de son école ? Pourquoi trouvez-vous si pénible de rendre visite à votre père ? Voilà la substance de bons drames de télévision ; et plus profondément vous plongez dans ce complexe informe, tortueux, d'imbroglios émotionnels, plus vous les examinez, plus passionnants deviennent vos écrits.

La télévision est un curieux mode d'expression, limité par mille servitudes techniques, paralysé par des tabous et des slogans publicitaires, amoindri par la présence de milliers de gens sans talent, mais non sans grade, que vous rencontrerez toujours dans une industrie d'un milliard de dollars. Néanmoins l'écrivain peut y trouver le champ libre pour un travail neuf, en profondeur. Je commence seulement à découvrir ce domaine, cet univers merveilleux de l'ordinaire. Nous vivons un âge de sauvage introspection, et la télévision est le mode d'expression dramatique qui nous permettra de jeter de nouveaux coups de sonde en nous-mêmes. La scène est trop écrasée par son propre poids, le cinéma par son intensité, pour pouvoir traiter du quotidien et de ses ramifications secrètes. De plus en plus les écrivains de télévision se détournent de l'action irréfléchie des histoires violentes pour s'attacher à pénétrer les méandres les plus secrets des rapports humains. La télévision n'est pas condamnée à ressembler à une succession de discussions, d'histoires terrifiantes, de leçons de cuisine et de comédies domestiques. Vous pouvez écrire de la bonne littérature dramatique pour la télévision qui satisfera votre sens de la dignité. Certainement nous avons bien vu l'année écoulée quatre ou cinq spectacles de très loin supérieurs à tout ce qui se joue actuellement à Broadway ou à tout ce qui nous est venu de l'industrie du cinéma. Peut-être se décidera-t-on un jour prochain à payer de façon décente l'écrivain de télévision.

Paddy CHAYEFSKY.

(By courtesy of Paddy CHAYEFSKY and SIMON AND SCHUSTER, New York, 1955. Traduction de Louis MARCORELLES.)



La télévision sans danger : les futurs spectateurs de Chayefsky suivent un cours de géographie.

JEUNESSE DU CINÉMA FRANÇAIS



Hiroshima mon amour, d'Alain Resnais.

*Dans le cinéma français, la mode est à la jeunesse. Ce qui hier était entrave est aujourd'hui circonstance favorable. Une relève se dessine, que nous avons toujours appelée de nos vœux ; mais il ne suffit pas d'avoir vingt-cinq ans pour avoir du talent, et la jeunesse n'est pas forcément une question d'âge. Les cinéastes que nous groupons sous la même rubrique ont un âge moyen qui tourne autour du chiffre trente, mais cela les unit moins qu'une certaine façon de faire du cinéma qui s'éloigne nettement de la façon de faire traditionnelle. Cette attitude nouvelle recouvre elle-même une grande diversité de styles, de formes et de sujets. On s'en rendra compte en lisant les textes qui suivent. Notre propos n'est pas aujourd'hui critique : il est plutôt de donner le la de ce nouveau cinéma, en publiant quelques extraits de scénarios, de dialogues, ou de découpages. Nous n'avons pu être exhaustifs : Alain Resnais ne veut rien révéler pour l'instant d'*Hiroshima, mon amour* ; Vadim n'a pas encore terminé l'adaptation de ses *Liaisons dangereuses* ; du premier long métrage de François Reichenbach et du second de Claude Bernard-Aubert, nous ne pouvons montrer qu'une image de travail; sur *La Tête contre les murs*, que vient de terminer Georges Franju, nous ne publions qu'un avant-propos. Signalons aussi que nous avons délibérément écarté le court métrage, source intarissable de promesses et de talents : nous y reviendrons à propos du festival de Tours.*

UNE VIE

(*extrait*)

film d'Alexandre Astruc

L'action se situe en Normandie, à la fin du XIXe siècle. Jeanne Dandieu a épousé Julien de la Mare. Cet homme qu'elle aime passionnément et qu'elle a cru connaître, lui deviendra petit à petit un étranger. Il se retranche dans le silence. Il part à l'aube pour de longues marches solitaires, un fusil sous le bras. Il paraît regretter d'avoir entravé sa liberté. Jeanne se fait la plus discrète possible. Elle essaye de renoncer à comprendre. Elle attend. Elle espère.

Rosalie est enceinte. Elle accouche un jour d'hiver dans la porcherie. Julien, silencieux jusque-là, devient odieux. Emue par la naissance d'une petite fille, Jeanne, de toutes ses forces, écarte les soupçons qui devraient l'assaillir, si elle aimait moins Julien. Il faudra qu'une nuit elle surprenne Rosalie dans la chambre et les bras de Julien pour comprendre. Pour comprendre que Rosalie est aussi malheureuse qu'elle et que les hommes et les femmes sont condamnés à une solitude effrayante.

STUDIO-CHAMBRE JULIEN- NUIT

La chambre de Julien est l'ancienne chambre de jeune fille de Jeanne.

Nous l'avons déjà aperçue au moment où Julien en prenait possession, mais elle est maintenant complètement transformée. Elle a gardé ses couleurs fond vert bouteille des murs ; meubles en acajou. Dans ce décor Jeanne apparaîtra dans un déshabillé jaune.

Le lit de Julien n'est pas le lit de jeune fille de Jeanne. C'est un lit droit, très simple, sévère, sans rideau ni alcôve, style Empire.

D'ailleurs, à part la couleur des murs, il ne reste plus rien dans la chambre qui puisse rappeler qu'elle fut autrefois celle de Jeanne.

Julien a tiré son lit dans un renfoncement qui fait vis-à-vis à la porte

La pièce n'est meublée que d'une chaise et d'une petite table. Elle doit avoir l'allure quasi militaire : c'est une cellule de soldat.

Contre le mur, à même le sol : des fusils, des articles de chasse et de braconnage. Sur la cheminée : des pipes, pots à tabac, etc.

L'impression dominante doit être que cette pièce devrait être beaucoup plus meublée. Elle donne donc une impression de vide.

C'est une chambre de jeune homme.

Sur un fauteuil, des vêtements sont empilés sans ordre. Des bottes éculées traînent sur le sol. Sur une petite table, sous la fenêtre, un modèle réduit de bateau en cours de fabrication, des pots de colle, des bouts de bois.

Dans le fond, sur le même mur que la porte d'entrée : un réduit avec un rideau à moitié fermé découvrant un cabinet de toilette. Un placard avec des vêtements. Contre le mur une valise en cuir à soufflets, déjà vue dans le couloir lorsqu'il déménageait.

Dans la cheminée, le feu est allumé.

Aucune lampe n'est éclairée... Devant la fenêtre, les rideaux sont tirés.

Le lit est ouvert pour la nuit.

La pièce est construite en longueur, dans l'axe de la porte, et doit donner une impression d'étroitesse.

Le lit est dans l'axe de la porte.

133. — P. E. : CHAMBRE DE JULIEN AXÉ SUR LA PORTE. LE LIT AU PREMIER PLAN.

Jeanne apparaît sur le seuil. Elle s'arrête un instant en s'appuyant dos à la porte, qu'elle referme derrière elle. Elle a l'air terrorisée par cette chambre qui

fut autrefois la sienne et dont Julien lui a interdit l'accès, et où elle l'a surpris avec Rosalie.

Elle sursaute puis vient en courant vers le lit où elle se jette, se pelotonnant dans l'angle du mur, le regard fixe sur la porte.

On avance sur elle en panoramique de façon à l'ancrer dans l'angle du mur.

Jeanne tremble convulsivement.

134. — D. E. DU COULOIR. LA PORTE DE LA CHAMBRE DE JULIEN EN BORDURE DE CADRE.

Venant de l'autre côté du cadre, Julien se rapproche de nous. Il a une lampe à la main.

On le cadre sur la porte.

Il fait tourner la clef dans la serrure, l'ouvre, pénètre dans la pièce.

L'appareil s'avance avec lui, gardant en amorce l'encadrement de la porte.

Julien n'a pas encore aperçu Jeanne dont on devine la silhouette dans le fond. Soudain, il s'immobilise, lève la lampe au-dessus de lui. Un rai de clarté s'étend sur le sol.

Dans le mouvement de la lampe, *l'appareil s'avance gardant Julien en pivot* pour découvrir dans l'autre coin du cadre Jeanne dans la position exacte où nous l'avons laissée.

Voyant Julien, elle se pelotonne encore, comme si elle voulait, dans son effroi, rentrer dans le mur.

Elle s'oblige à ne pas trembler. Tandis que lui, le bras levé au 1er plan (*amorce noire de Julien*), la regarde.

135. — P. M. : JULIEN FACE, DANS L'ENCADREMENT DE LA PORTE.

Son visage marque la surprise. Il a toujours la lampe à la main. Son visage s'assombrit, comme il élève la lampe encore au-dessus de lui, voulant s'assurer qu'il ne s'est pas trompé, que c'est bien sa femme (cette femme qui vient de l'humilier et de le bafouer) qui se trouve maintenant dans son lit.

Il fait un rapide pas en avant, la lampe levée, menaçant, il n'a pas encore dit un mot.

Il se cadre en P. R.

136. — P. R. : JEANNE FACE, CONTRE LE MUR.

Jeanne fait un geste apeuré ; elle se rejette contre le mur, contre lequel elle détourne la tête, comme si elle avait peur, puis elle revient de face, tendant vers lui un visage implorant que la lumière de Julien, qui se rapproche, fait brutalement sortir de l'ombre.

Crissement des pas de Julien sur le sol.

Elle le regarde.

Elle voudrait lui parler. Elle hoche la tête comme pour dire : ce n'est pas vrai, je ne suis pas ici pour te provoquer...

L'ombre de la lampe s'est immobilisée sur le visage de Jeanne.

Jeanne a les yeux levés vers Julien, elle implore...

Les pas s'immobilisent.

137. — P. M. DES DEUX : AVANTAGE JULIEN.

Julien s'est immobilisé contre le lit. Il est au-dessus d'elle, la lampe levée sur son visage. Il fait le geste de la lever comme s'il voulait la faire tomber sur elle.

Jeanne frissonne et recule.

Un mince sourire passe sur le visage de Julien qui s'est de nouveau immobilisé.



Le bras levé au premier plan, Julien la regarde (nº 134) (Christian Marquand et Maria Schell.)

Toujours avec ce sourire, il s'amuse maintenant à baisser lentement la lampe jusqu'à lui toucher presque les cheveux et le front.

Il n'a toujours rien dit. On dirait que sa stupeur, puis sa colère sont en train de se muer en une sorte d'étrange satisfaction (un plaisir un peu sadique de la sentir là, implorante, à sa merci), elle qui tout à l'heure le narguait ! Il imprime lentement à la lampe une sorte de balancement.

138. — Gros plan : visage de Jeanne. La lampe au 2e plan, légèrement plongée (75).

Elle a le cou tendu, la tête rejetée en arrière et sur le côté. Ses paupières s'agitent, sa bouche s'ouvre et se referme dans une mimique d'effroi, tandis que la lampe passe et repasse sur son visage, agitée par la main de Julien qui est la seule chose que l'on voit de lui dans ce plan.

Comme la lampe passe et repasse, sa poitrine se soulève oppressée. Sa gorge très décolletée apparaît. La naissance de ses seins qui, sous la clarté brutale de la lampe apparaissent presque nus sous la gaze diaphane de la chemise de nuit.

La lampe passe une nouvelle fois puis semble s'arrêter juste au-dessus de la gorge de Jeanne.

La lampe est si près qu'il semble que la gaze de la chemise de nuit pourrait s'enflammer.

L'appareil baisse pour recadrer le visage de Julien en contre-plongée tout en gardant l'amorce de la poitrine de Jeanne.

Julien les yeux baissés sur la poitrine et la gorge de Jeanne à l'endroit où la lampe s'est immobilisée.

Il descend la lampe comme pour mieux voir, penche la tête. Julien sourit ; ses gros doigts tortillent, de son autre main, le rebord de la chemise de nuit. Son visage s'éclaire d'un sourire mystérieux. Il se retourne vers la porte, d'un coup, constate qu'elle est ouverte puis, d'un brusque et violent mouvement de la main, il fait un énorme courant d'air qui éteint d'un coup la flamme de la lampe.

Il se jette dans la direction de la porte. On ne sait pas encore si c'est pour la refermer ou s'en aller.

139. — D. E. DE LA CHAMBRE : AVANTAGE JEANNE. JULIEN SORT DU CHAMP FACE A L'APPAREIL ET SE DIRIGE VERS LA PORTE.

Jeanne, d'un bond, se redresse sur son séant, tremblante qu'il ne l'abandonne, qu'il s'en aille, qu'elle ait échoué dans son plan.

Dans son mouvement, *on recadre rapidement dans la direction de la porte* qu'on laisse hors cadre, gardant Jeanne dans le champ.

Jeanne, levée sur les coudes, attend un instant ; sa poitrine se soulève, sa respiration est oppressée.

Bruit d'une porte qui claque en off.

Elle ne peut réprimer un tressaillement puis elle se laisse aller un peu en arrière, comme les énormes épaules, le cou de taureau de Julien entrent dans le champ de nouveau, en amorce noire, bouchant presque tout le cadre.

On avance sur Jeanne gardant l'amorce noire de Julien.

Jeanne, toujours sur son séant, le regarde. Elle a les yeux levés sur lui et comme il se rapproche encore, on la voit d'un geste lent ôter les peignes qui retiennent sa chevelure.

Ses lourds cheveux se répandent sur ses épaules, sur sa gorge à moitié nue maintenant.

C'est comme si elle offrait, comme si elle faisait l'abandon d'elle-même.

L'appareil s'arrête.

Julien se laisse lentement tomber sur le lit.

140. — P. M. DES DEUX : AVANTAGE JULIEN. JEANNE AU 1er PLAN.

Il est assis sur le rebord du lit. Le poids de son corps repose presque entièrement sur un bras et une main posée sur la jambe de Jeanne qu'elle écrase, qu'elle broie.

Jeanne refrène un cri

Le visage de Julien est encore détourné ; il se retourne vers Jeanne.

Celui-ci détourne le sien, il ne faut pas que leurs regards se croisent.

Il faut que Julien oublie que Jeanne est sa femme, qu'il la connaît. Il faut qu'il la considère comme la première femme venue.

Jeanne se redresse, sa main s'approche de Julien, ses doigts ouvrent la veste, la chemise de Julien, sa main glisse sur la peau nue qui apparaît sous la chemise ouverte.

Dans le mouvement, *on avance lentement sur Julien pour resserrer le cadre.*

Elle commence à se relever comme si elle voulait s'agenouiller, elle se penche en avant. Sa tête, de profil maintenant dans le cadre, bascule lentement sur la poitrine de Julien ; elle rapproche sa bouche, ses lèvres de cette peau.

On est un peu en plongée.

Sa tête et ses cheveux se baissent, ils viennent balayer la poitrine de Julien sur laquelle la main de Jeanne tient toujours la chemise ouverte.

La main de Julien s'abat brutalement sur le poignet de Jeanne interrompant son mouvement.

L'appareil s'arrête.

Il lui arrache la main de sa poitrine, tandis que son autre main, encore



Il s'amuse maintenant à baisser lentement la lampe (n° 137).

posée sur la cuisse de Jeanne et sur laquelle il s'appuyait, vient brutalement lui prendre les cheveux à pleine poignée et d'un mouvement violent lui redresse la tête en la renversant en arrière, l'obligeant à le regarder dans les yeux, face à face.

L'appareil s'avance toujours.

Le regard de Julien est revenu face à Jeanne. Il a le visage penché sur elle, dans une muette interrogation.

141. — GROS PLAN PLONGÉ : JEANNE.

La tête renversée en arrière, les cheveux retenus par la main de Julien.

C'est ce visage douloureux, ce masque pathétique et crispé que Julien interroge.

Elle ouvre la bouche, tendue vers lui.

142. — G. P. JULIEN : CONTRE PLONGÉE ; AMORCE DE LA TÊTE DE JEANNE QUE JULIEN TIENT TOUJOURS RENVERSÉE.

Il regarde Jeanne et semble la voir pour la première fois.

Il voudrait encore se poser des questions, interroger ; mais il n'est déjà plus maître de lui. Sa main, d'un geste crispé, appuie sur la tête de Jeanne comme pour la faire sortir du champ.

143. — P. R. DES DEUX. AVANTAGE JEANNE. AMORCE DU COU, DE LA TÊTE, DES ÉPAULES DE JULIEN.

Sous la pression de la main de Julien, la tête de Jeanne semble s'enfoncer dans ses épaules.

Tout en le regardant par en-dessous, elle attrape violemment l'autre main de Julien encore libre et qui se balance au 1er plan dans le vide à côté du lit, et d'un geste passionné elle vient l'appliquer contre sa poitrine à moitié nue,



Il retombe d'un coup, subitement apaisé (n° 145).

écartant la gaze et la dentelle de la chemise de nuit pour qu'elle vienne toucher sa peau.

La main de Julien qui appuie sur la tête de Jeanne semble vouloir l'écraser.

La tête de Jeanne disparait presque completement derrière l'énorme amorce noire qui bouche tout l'écran.

On voit soudain ses épaules basculer, d'un coup en avant, et les deux mains de Jeanne libérées viennent s'appliquer de chaque côté de la nuque de Julien maintenant renversé sur elle.

C'est sur ces deux mains qui se croisent sur cette nuque, en haut du cadre, sur ces épaules, que *l'appareil reste cadré, en plongeant* (noir de l'amorce bouchant l'écran).

Soudain, le dos fait un mouvement de recul, la tête se dresse, les épaules tanguent comme pour essayer de desserrer l'étreinte et, sous l'épaule qui se relève, apparait un coin du visage crispé de Jeanne.

144. — T. G. P. DES DEUX MAINS.

Elles s'écartent comme les deux anneaux d'une chaine sous la pression de ce corps qui essaie de se dégager.

Mais, dans un sursaut d'énergie, elles arrivent à s'aggriper, ressoudant la chaîne et l'on voit les ongles qui s'enfoncent dans la peau jusqu'à presque la faire saigner.

145. — P. R. DU DOS DE JULIEN : MÊME AXE.

Il semble que le dos s'immobilise. Il retombe d'un coup comme subitement apaisé et l'on voit alors les deux mains que Jeanne joignait si farouchement se séparer lentement et glisser le long de ce corps enfin apprivoisé.

Tandis que, comme par un effet de fermeture à l'iris, l'ombre se fait graduellement autour de ces mains qui maintenant retombent et s'immobilisent et sur lesquelles *on fond lentement.*

LES AMANTS

(extraits)

film de Louis Malle, dialogues de Louise de Vilmorin

Jeanne, provinciale mariée à Henri Tournier, directeur du « Moniteur de Bourgogne » va chaque semaine à Paris pour voir une amie d'enfance, Maggy, puis bientôt Raoul qui devient son amant. Henri invite Maggy et Raoul en week-end. Jeanne qui rejoint sa maison par la route pour accueillir ses amis, tombe en panne. Un jeune homme en 2 CV. s'arrête et accepte de l'emmener avec quelque mauvaise humeur ; mais dans la voiture ils font peu à peu connaissance.

La voiture roule. Jeanne regarde sa montre, soupire.

JEANNE. — Huit heures et demie ! C'est affreux...

BERNARD. — Vos amis, s'ils sont vraiment vos amis, ne vous en voudront pas d'être en retard.

JEANNE. — J'aurais voulu être là pour les recevoir... Mon mari ne les connaît pour ainsi dire pas.

BERNARD. — Vous avez des amis que votre mari ne connaît pas ?

JEANNE. — Parce qu'il n'avait pas envie de les connaitre !

BERNARD. — C'est un ours ?



La rencontre de Jeanne et de Bernard (Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory). — Jeanne : *Vous êtes le premier...* Bernard : *Le premier ? Oh ! vous exagérez.*

Cette idée fait sourire Jeanne.

JEANNE. — C'est çà : un ours... C'est tout à fait çà.

BERNARD. — Et vous avez peur que cet ours fasse peur à vos amis ?

JEANNE. — Précisément.

BERNARD. — Alors, vous avez épousé un ours ?

JEANNE (*riant*). —...Qui est propriétaire du « Moniteur de Bourgogne ».

BERNARD. — Le matin, quand il sort de chez lui, tout le quartier est aux fenêtres ?

JEANNE. — Nous habitons aux environs de Dijon... et puis on est habitué.

BERNARD. — Racontez-moi. Est-il brun ?

JEANNE. — Oui.

BERNARD. — Grand ? Gros ? Enorme ?

JEANNE. — Très grand.

BERNARD. — C'est donc un Ursus Giganteus. Porte-t-il une casquette ?

JEANNE. — Quelquefois.

BERNARD. — Il parle plusieurs langues, conduit lui-même sa voiture et ne mange que du miel, des œufs et des fruits, mais il est sujet à de violentes colères et n'hésite pas à étouffer les gens qui lui déplaisent.

JEANNE. — On dirait que vous le connaissez.

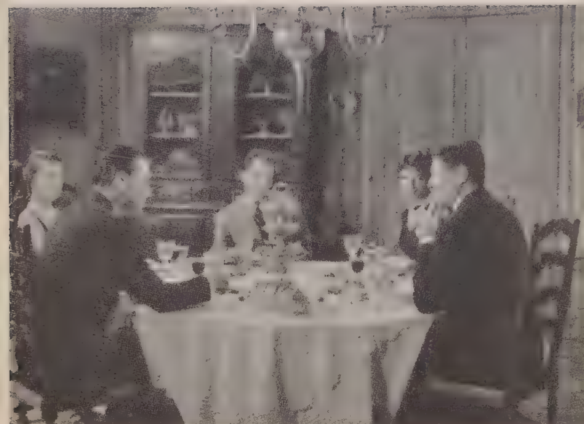
BERNARD. — Je connais les bêtes...

La 2 CV descend de la route, passe près de l'appareil, franchit la grille. Au fond, la maison.

BERNARD. — Ciel !... Sur votre terrasse, je distingue deux cadavres aplatis dans des fauteuils. Je vois un grand ours brun qui nous regarde. C'est votre époux ?



Jeanne : *Je vois un ours brun.*
(De g. à d. : Jean-Marc Bory, Jeanne Moreau, Alain Cuny, José-Luis de Villalonga, Judith Magre).



Henri : *Ici tout me rajeunit.*



Coudray : *Elle est sortie.* — Maggy : *La sale*

Jeanne rit. Effectivement Raoul et Maggy sont enfoncés dans des fauteuils de jardin, verres en main, tandis qu'Henri, appuyé contre une fenêtre, met sa main sur ses yeux et regarde vers la voiture qui approche. Elle s'arrête devant la terrasse. Jeanne prise d'un fou rire énorme, descend de la 2 CV. Henri et Raoul se sont levés et viennent à elle. Jeanne rit de plus belle. Raoul lui baise la main, puis Maggy vient l'embrasser. Elle reste plantée devant Henri, qui la regarde sans comprendre. Chaque fois qu'elle le regarde ou qu'elle regarde Bernard, son fou-rire repart.

JEANNE (*elle peut à peine articuler*). — *C'est nerveux... C'est nerveux...*

Bernard regarde Jeanne, impassible, l'air de s'ennuyer. Henri sourit légèrement. Raoul et Maggy se regardent. Ils paraissent très surpris. Entraînés par le rire de Jeanne, ils éclatent eux aussi. Même Henri sourit, mais on sent qu'il s'impatiente. Seul Bernard reste impassible.

JEANNE (*essayant d'articuler*). — Je vois un ours brun.

HENRI. — Elle est folle ! (*à Bernard*). Il y a longtemps qu'elle est comme çà ?

BERNARD. — Non... c'est en arrivant...

HENRI. — Henri Tournier... Je suis son mari.

BERNARD. — C'est ce que j'ai cru comprendre !

N'en pouvant plus, Jeanne se sauve en courant et disparaît dans la maison.

Une demi-heure plus tard. Bernard a été retenu à dîner. A la porte de la bibliothèque, Coudray annonce le dîner. Les invités arrivent ; en tête, Maggy au bras d'Henri. Maggy regarde autour d'elle.

MAGGY. — Çà ne me rajeunit pas...

HENRI. — Quoi ?

MAGGY. — Eh bien, tout çà, ces murs, ces choses... Vous n'avez rien changé... Courage ou paresse ?

JEANNE. — Maggy à la droite d'Henri, naturellement... (à Raoul). Vous êtes ici...

Bernard entre par la petite porte donnant sur l'entrée, et va rapidement s'asseoir à la place restée libre. Il est changé, rasé, coiffé. Il a meilleure allure.

HENRI. — Si j'avais tout changé, où voudriez-vous que je retrouve mon enfance et ma jeunesse ? Ici tout me rajeunit.

MAGGY. — En province, il n'y a pas de problème, si vous habitiez Paris... Rendez-vous compte, mon cher Henri, que toute l'avenue Foch est meublée en Louis XV. Je passe ma vie à courir les antiquaires.





...st en chemise de nuit, elle se brosse les cheveux avec deux brosses. » — « Elle hésite un instant puis s'engage dan... l'escalier. »

HENRI. — Et cela vous rajeunit de dormir dans le vieux lit d'amour ou de mort de n'importe quel inconnu ?

MAGGY. — Je ne pense pas à çà.

HENRI. — Ah...

MAGGY. — Moi, je pense seulement à ne pas détonner.

HENRI. — Seriez-vous capable de détonation ?

JEANNE. — Henri...

BERNARD. — Tous les habitants de l'avenue Foch sont en rivalité de fauteuils. Ils se font la guerre à coup de girandoles : d'où les détonations.

HENRI. — Allons, ma petite Maggy, ne vous fâchez pas ; permettez à un ami d'enfance de vous taquiner.

Plus tard vers la fin du repas. Raoul parle d'un voyage qu'il vient de faire en Russie.

RAOUL. — ... Oui, c'est ahurissant : les frontières ne sont qu'une ligne qu'on peut franchir d'un pas et, ce pas une fois franchi, on se retrouve à l'étranger.

JEANNE. — Et les Russes sont vraiment des étrangers ?

RAOUL. — Pas plus que les Espagnols, les Italiens ou les Allemands.

MAGGY. — Oh ! les Allemands, c'est aller un peu loin. *Une chauve-souris entre dans la pièce. Maggy lève les yeux, pousse un cri.*

MAGGY. — Un oiseau !

BERNARD. — « Je suis oiseau, voyez mes ailes, Je suis souris, vivent les rats ! »

HENRI. — Coudray ! Allumez une bougie et éteignez le lustre... (à Maggy). Cet oiseau est une inoffensive chauve-souris. Vous avez oublié votre enfance, ma petite Maggy.

Bruit lourd des ailes de la chauve-souris.

COUDRAY. — Elle est sortie !

MAGGY. — La sale bête !

HENRI (*à Raoul*). — Continuez, je vous en prie... vous disiez qu'à Moscou...

RAOUL. — En voyage, on est surtout frappé par les différences, et à Moscou je n'ai vu ni chiens, ni mendiants, ni voitures d'enfants, ni bicyclettes.

MAGGY. — C'est idéal...



vivement elle se sert un whisky. Jeanne a soif. Elle boit avec une sorte d'avidité. » — « Répétant le geste qu fait avec le verre, elle appuie son front au carreau. »

HENRI (*à Raoul*). — Mais le peuple a-t-il l'air heureux ?

RAOUL. — Connaissez-vous un pays où le peuple ait l'air heureux ? C'est la saison qui décide la physionomie des gens. Qu'il pleuve, qu'il fasse froid, et tout le monde à l'air grincheux ; mais lorsqu'il fait beau temps, le soleil illumine les visages. Je n'ai été en Russie qu'en touriste.

HENRI. — Alors, vous n'avez rien vu.

RAOUL. — J'y ai retrouvé Dostoievsky, Tolstoï, Gogol...

MAGGY (*fièrement*). — Raoul a des amis partout.

On rit.

JEANNE (*à Raoul*). — Racontez encore... Moi, la Russie, j'en rêve.

Plus tard, tout le monde est allé se coucher, sauf Bernard resté dans la bibliothèque pour écouter des disques. Jeanne est seule dans sa chambre. Elle s'assied sur le lit, accablée, reprend souffle, commence à se déshabiller, comme si elle se libérait d'un camisole de force, comme si elle étouffait. Elle passe dans la salle de bains. On entend dans le lointain le disque de Brahms que fait jouer Bernard. Elle défait ses cheveux, enlève ses épingles. Elle est nerveuse, ses ges's son maladroits. Elle éteint et sort de la salle de bains, Elle est en chemise de nuit. Elle se brosse les cheveux avec deux brosses. Elle a chaud. Elle vient jusqu'à la fenêtre, l'ouvre, va se mettre au lit. Avec l'ouverture de la fenêtre, crescendo de la musique. Dans le silence de la nuit, cette musique prend une force obsédante. Jeanne s'arrête, écoute. Instinctivement et comme malgré elle, elle fredonne le thème. Elle est de plus en plus nerveuse. Bientôt elle n'en peut plus, se lève. Elle passe une légère robe de chambre en linon, sort sur le palier du premier étage. Elle hésite un instant, puis s'engage dans l'escalier. Elle descend et entre dans la bibliothèque. Le plafonnier est resté allumé. Elle s'arrête sur le seuil. La pièce est éclairée, mais vide. Jeanne va droit au gramophone. Elle s'arrête et ferme l'appareil. Elle range le disque, regarde autour d'elle, voit sur une chaise le veston de Bernard. Elle s'avance, prend le veston du bout des doigts, s'approche du bureau pour fermer le grand in-folio que Bernard lisait, va porter le veston dans le vestibule. Elle revient dans la bibliothèque. A la porte, elle appuie sur un commutateur, et toutes les lampes s'éteignent, à l'exception d'une seule, qui est posée sur la table où se trouve le plateau des rafraichissements. Elle s'approche ; elle hausse les épaules en constatant que Bernard, après s'être servi, a négligé de reboucher la bouteille. Elle prend le bouchon, puis hésite, regarde autour d'elle et, vivement se sert un whisky. Jeanne a

soif. Elle boit avec une sorte d'avidité. Elle est seule. Elle ne se surveille pas. Son front est moite ; elle y appuie son verre. Sa respiration est courte. On entend le bourdonnement d'un moustique. Elle cherche d'où vient ce bruit, qui prend une ampleur presque intolérable dans le silence. Elle avance jusqu'à la porte-fenêtre. Elle essaie d'écraser le moustique sur un des carreaux, le manque. Répétant le geste qu'elle avait fait avec le verre, elle appuie son front au carreau. Elle fait basculer sa tête de droite à gauche pour profiter au maximum de cette fraîcheur. En appuyant sa main, elle constate que la porte-fenêtre n'est que poussée. Elle l'entr'ouvre et se glisse dehors. Elle respire comme si elle avait été privée d'air. Elle regarde au-dessus d'elle. Toutes les lumières sont éteintes.

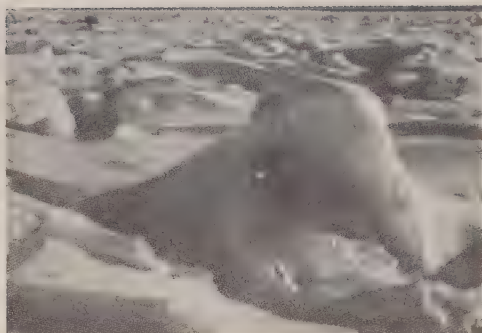
Jeanne fait quelques pas. Elle se dirige vers l'angle de la terrasse. En amorce, appuyé au mur, Bernard fume une cigarette. On voit mal son visage. Sa cigarette est un point lumineux dans la nuit. Entendant des pas sur le gravier, il se retourne. Du fond, le long de la maison, Jeanne s'avance vers l'appareil, comme une forme blanche, un peu fantomatique. Elle va passer devant lui sans le voir, lorsqu'il sort de l'ombre. On ne le reconnaît distinctement qu'à ce moment. Il n'a pas de cravate, pas de veste, et son col est détaché. Il tient un verre à la main. Sourcils froncés, il lui adresse ce regard profond et pénétrant de quelqu'un qui cherche à retrouver un nom, un mot ou un souvenir. Jeanne a un mouvement de peur. Elle recule, jette un cri étouffé ; puis s'arrête et le regarde. Ils sont face à face et se regardent. La beauté de Jeanne se montre sous un aspect nouveau : l'éclairage de la lune adoucit ses traits et leur donne une luminosité opaline. On dirait que sa peau irradie cette lumière lunaire et que son visage est la source d'éclairage de la scène. Ses cheveux tombent sur ses épaules.

BERNARD (*dans un murmure presque imperceptible*). — C'est vous ?

JEANNE. — Non.



« Jeanne s'avance vers l'appareil, comme une forme blanche, un peu fantomatique. »




LETTRE DE SIBÉRIE

(*extraits du commentaire*)

film de Chris Marker

Je vous écris d'un pays lointain. On l'appelle la Sibérie. Sans doute connaissez-vous ce nom. A la plupart d'entre nous, il n'évoque rien d'autre qu'une Guyane gelée et, pour le général tsariste Andréiévitch, c'était « le plus grand terrain vague du monde. » Il y a heureusement plus de choses sur la terre et sous le ciel, fussent-ils sibériens, que n'en ont rêvées tous les généraux.

Tout en vous écrivant, je suis des yeux la frange d'un petit bois de bouleaux, et je me souviens que le nom de cet arbre, en russe, est un mot d'amour : *Bioriosinka.*

Cet automne pourrait être Ermenonville ou la Nouvelle-Angleterre, n'étaient ces ouvriers du télégraphe, bottés comme Michel Strogoff, qui font à hauteur de trapéziste des gestes de cordonniers. Ceux-là font croire à la Sibérie. Pas seulement par la couleur locale, avec leurs bottes, leurs toques et le joli collier en sucre d'orge de leurs chevaux. Mais cette idée, par exemple, que si l'un de ces cosaques grimpeurs se mettait, par distraction, à enrouler son fil jusqu'à l'autre bout de la ligne, il en ramènerait une pelote de 8.000 kilomètres...

Je vous écris du bout du monde. On s'enfonce dans cette taïga sans frontières, où autrefois les sibériens, ennemis du sang versé, se contentaient de refouler leurs criminels. La liberté y tuait plus sûrement qu'une balle. Le proverbe sibérien dit que la Forêt vient du Diable. Le Diable fait bien les choses. Sa forêt, au total, est aussi vaste que les Etats-Unis. Il est vrai qu'il a peut-être aussi fait les Etats-Unis ?...

Je vous écris du pays de l'enfance. C'est ici qu'entre cinq et dix ans nous avons été poursuivis par les loups, aveuglés par les Tartares, transportés avec nos armes et nos bijoux dans le Transsibérien. C'est le plus long chemin de fer du monde. Il a transporté Tchékov, Cendrars et Gatti. Je me dois de les convoquer ici, et Jules Verne et Larbaud, comme autant de vaches sacrées pour regarder passer, sous les vols de canards sauvages, le romantisme plus l'électrification.

Il est 7 heures du matin à Irkoutsk — 3 heures à Bagdad — 6 heures du soir à Mexico — minuit à Paris. Vous dormez. Je regarde le grand barrage d'Irkoutsk, posé sur son reflet, comme une station de l'espace.

La première équipe du barrage monte au travail à l'heure où la troisième équipe de chez Renault en descend. Le brouillard est peuplé de grandes cocottes en Meccano, encore immobiles. Ici, en travers de l'Angara, à l'endroit précis





Le ballet des cocottes.

où Michel Strogoff se trouva environné de flammes, on construit la plus grande centrale électrique du sud sibérien.

Les pêcheurs de l'Angara prennent leur premier poisson à l'heure où les pêcheurs de la Seine en ont déjà pris dix en rêve. Il est 1 heure à Malte, midi en Nouvelle-Zélande. Et voici juste l'image que j'attendais, que tout le monde attendait, sans laquelle il n'y aurait pas ce film sérieux sur un pays qui se transforme : l'opposition du passé et de l'avenir. A ma droite, le camion 40 tonnes. A ma gauche, la télègue, 400 kilos. L'ancien et le nouveau, la tradition et le progrès, le Tibre et l'Oronte, Philémon et Chloé, regardez-les bien, je ne vous les montrerai plus... Il est 7 heures 1 minute. Un camion d'Irkoutsk fait danser les bateaux du pont flottant à l'heure où le coup de klaxon d'un routier réveille en sursaut deux cent onze Dijonnais. Quatre turbines fonctionnent déjà. Il ne s'agit pas d'illuminer Irkoutsk. Il s'agit d'apporter l'électricité à toute une région qui est le point de départ de la reconquête des terres gelées. C'est ici que tout commence. Tout. La mise en valeur d'une nature vierge, l'accroissement des ressources et le bien-être qui en revient — mais aussi les valeurs morales qui suivent les transformations matérielles, comme les cantinières, les armées : la curiosité, la réflexion, l'ouverture au monde. Et la culture. C'est en kilowatts que se mesure le nombre de futurs lecteurs de Stendhal entre Irkoutsk et le cercle polaire.

Il est 7 heures 2 minutes. Les cocottes commencent à bouger. Ce sont de vrais monstres : 30 mètres de haut. Et, comme il convient, chacun des monstres est lié à une jeune fille. Elle lui donne des ordres en alphabet monstre et le monstre obéit. Sans elle, il serait sourd et aveugle. Et on se plaît à imaginer une idylle entre la petite fille du sol et l'homme de la grue, les mots d'amour ou les scènes de jalousie glissés en code entre deux signaux... Le poète russe, Alexandre Vierny, compare ces tounettes à des poissons-pilotes — on rêve d'être grutier à Irkoutsk pour pouvoir offrir du bout de la flèche à une de ces poissonnes, pour son anniversaire, une boîte de chocolats haute comme une maison.

Maintenant, le chantier s'agite. Les voitures se faufilent entre les pattes des grues comme des chats qui se poursuivent dans le métro. Mais à l'étage au-dessus, les grues indifférentes ont l'une pour l'autre des politesses ou des fureurs de dinosaures. Et tout le barrage devient un spectacle qui tient de la Grande Roue, du combat naval, de la villa d'Este et du billard électrique.

... Tout en écoutant les louanges d'Yves Montand, je regardais autour de moi.

Un travail, une énergie et un enthousiasme indéniables — un très lourd passé et une éclatante confiance en l'avenir — d'énormes lacunes et la ferme volonté de les combler — en enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'U.R.S.S. qu'en termes d'enfer ou de paradis. Par exemple :

« Iakoutsk, capitale de la république socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre. »

Ou bien :

« Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiate, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas. »

Ou simplement :

« A Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin... »



« Les heureux ouvriers soviétiques », ou « les malheureux ouvriers soviétiques », ou « les ouvriers soviétiques » ?



TREICHVILLE

(*extraits*)

film de Jean Rouch

Jean Rouch continue son œuvre « nigérienne » avec Treichville *dont le principe est extrêmement original : les héros, dont les surnoms sont « Eduard G Robinson », « Eddie Constantine », « Tarzan », et « Dorothy Lamour », nigériens exilés à Treichville, agglomération noire d'Abidjan, ont improvisé l'action au fur et à mesure du tournage. Par la suite Jean Rouch leur a présenté un premier montage du film et leur a demandé de le commenter à leur guise. Ce sont des extraits du commentaire que nous vous présentons. Voici d'abord « Eddie Constantine » commentant la sortie de la messe le dimanche matin à la cathédrale d'Abidjan :*

Le lendemain de samedi, c'est dimanche : moi, Eddie-Constantine-Lemy Caution, agent fédéral américain, je viens à la mission pour visiter les jeunes filles qui viennent. Je suis un catholique père et mère. Mais à vrai dire, je ne suis pas un catholique, je suis un musulman. C'est pour les femmes que je vais à la mission : pour les voir, pour les adorer — je suis trop amoureux ; moi, j'aime les femmes. Par exemple, je sais qu'à la mission il y a une population. Il y a les femmes qui viennent et que je veux regarder, ça me plaît baucoup. Voilà, par exemple, une jeune femme devant moi ; oh ! mais elle est vieille, pourtant je





l'aime. Ça ne fait rien, voilà une jeune fille, mais elle est trop petite. Ah ! tiens, là voilà une ! Celle-là est une pommade. Je veux la voir ce soir. Vous croyez que je vais dormir seul ce soir, c'est pas possible.

Chanson « aime-moi, Chérie ».

Alors, après ça, qu'est-ce que tu veux ; on va chez moi, on fasse l'amour, l'amour Diéptomoloujy ou l'amour Félix. Laquelle tu désires ; tout va bien, à ce moment-là, moi, Eddie Constantine, je suis toujours en forme.

Refrain : « Un baiser, chérie, un baiser ! »





Vers la fin du film « Robinson » et « Petit Jules », après avoir essayé de rendre visite à « Constantine » emprisonné pour « insulte à la force publique », se promènent le long de la lagune d'Abidjan. « Robinson » après avoir évoqué leurs souvenirs de jeunesse du temps où ils se baignaient dans le Niger à Tougoumié, parle de « sa » guerre :

Oh ! je te dis Petit Jules... La vie est compliquée, très compliquée même pour nous autres.

Mais, mais non, mon cher, je ne suis pas à Tongoumié, je suis dans un bordel, dans un putain de pays. J'ai fait tout. Tu sais, Petit Jules, que j'ai fait la guerre : j'ai fait la guerre d'Indochine. J'ai fait. J'ai tué les Vietminhs à la mitraillette, au couteau, avec tout, à la grenade.

Voilà comment on prend les grenades : on les lance et tout de suite on se planque à terre ; j'ai resté à cela, ça n'a rien servi, Petit Jules, j'ai tout fait, tout, tout mais rien ne m'a servi.

Pour moi, j'ai fait tout, tout ce que les hommes doivent faire, je l'ai fait, seulement rien n'a d'aucune importance, je suis toujours la même chose, voilà, on peut coucher, ramper, lancer des grenades à l'avant, coucher tout.

Que ça ne te fasse pas peur, Petit Jules, je te dis que c'est ça — on se cache derrière les buissons, derrière les bois, derrière tout et nous faisons aussi les embuscades.

Ce n'est rien ça, Petit Jules, on a tout fait. Tuer des gens. Ecoute, Petit Jules, pour tuer un Vietminh, tu enlèves seulement ton couteau et paff-paff, tu les fous à la terre et j'ai dit à mon capitaine, je veux voir couler le sang jusqu'à deux secondes et je l'ai vu couler ; j'ai vu couler le sang, j'ai vu le sang couler et j'ai vu des copains mourir à deux mètres de moi. J'ai vu les copains qui, nous buvons le café, après avoir vu boire le café meurent sur place.

Et tout cela pourquoi — pour rien — pour rien, mon vieux.

Et tout de suite, comme je marche avec toi là, je suis touché. Mais non, je suis tombé, je suis mort, un éclat de grenade, un éclat d'obus.

N'aie pas peur, Petit Jules, je te dis seulement qu'en Indochine c'est ainsi — je marche avec toi et je tombe mort.

Mais à quoi ça sert -- ça ne sert à rien, Petit Jules. Tout cela n'est rien, c'est la vie.

Nous, nous ne sommes pas heureux. Regarde ces gens-là qui sont heureux. Ils se permettent de monter sur des je ne sais comment ça s'appelle en français, mais ils peuvent se faire voir ; ce sont des lâches peut-être ? Moi, je me suis battu pour l'intérêt de la France.

Je suis courageux — je suis un homme — je n'ai rien, je suis pauvre. Je suis pauvre mais quand même je suis courageux. Tout cela n'est rien, Petit Jules.

Rentrons, Petit Jules ; tout cela n'est rien, rentrons à la maison. Tout dépend de Dieu. Tout c'est Dieu. Si tu vois quelque chose est arrivé, il ne faut rien dire, il faut dire seulement que c'est Dieu. Regarde, on a fait un nouveau pont ; peut-être pour nous aussi va arriver une nouvelle fortune. Tout cela n'est rien.

Tiens, Petit Jules. Tu vois ce qui est inscrit sur ma main. Danger. Je m'appelle Lord Batia Batioum. Et je suis surnommé, par mes copains, Biliga Dégaligean, aviateur de parachute, chef des cow-boys.

D — 18 4 95. D — à 17 ans seulement, je suis un soldat de 2e classe, qui dit D., dit Danger. D., l'homme dangereux, surnommé... chef des cow-boys.

Tu sais, Petit Jules, tout cela n'est rien — c'est la vie. Peut-être la vie change ainsi ; il ne faut pas voir parce qu'elle est compliquée, on est deux copains et nous resterons deux copains.

La vie est bonne. La vie est belle, je veux te dire, Petit Jules. Tout cela n'est rien. Prends courage et nous serons peut-être heureux, nous aussi. Que la vie est compliquée.



Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, l'histoire de Treichville est terminée.

LES COUSINS

(extrait)

film de Claude Chabrol, dialogues de Paul Gégauff

Charles est arrivé de sa province. Il loge chez son cousin Paul, qui prépare le même examen. Si Charles est un bûcheur, Paul se contente de profiter de ses dons. Ils ont jeté les yeux sur la même fille, Florence. Comme elle tarde à se déclarer, Paul organise une surprise-partie.

Sonnerie : une main anonyme ouvre la porte. Apparaît Clovis.

Clovis (*hurlant*). — Salut ! Ah ! quelle joie, mes petits ! Quelle joie ! Permettez-moi de vous présenter un noble Italien, le Comte Arcangelo Minerva, de Rome. Il a bien voulu se joindre à notre petite fête.

Il s'écarte, laissant apparaître un homme de belle stature, manifestement riche. Il a sous le bras une dizaine de bouteilles de champagne. C'est l'Italien.

L'Italien. — Je suis navré de cette intrusion.

Une voix. — Vous êtes ici chez vous.

Une autre voix. — Et vous amenez de quoi être largement pardonné !

L'Italien. — Oh ! une petite bouteille...

Une fille s'approche et caresse une des bouteilles.

La fille. — Monsieur, on voit que vous êtes un galant homme.

L'Italien. — Je suis rapide à le prouver, ma chère enfant. Où est notre hôte ?

Clovis. — Le comte est un peu coquin sur les bords (*clin d'œil*) mais généreux comme pas un.

La fille. — A son âge, on a des moyens.

L'Italien. — C'est à mon âge que les moyens sont les plus divers, ma belle.

La fille (*faussement apeurée*). — Je me sauve.

Clovis. — Le comte Arcangelo Minerva. Un de mes amis italiens.

L'Italien. — Un vieux beau encore vert, comme vous voyez.

Paul (*s'avançant*). — Soyez le bienvenu à notre petite fête.

Clovis (*regardant à la ronde*). — Charmant, hein ?

L'Italien. — Délicieux ! Ah ! Paris, mon cher...

Il prend une fille par le bras et s'éloigne. Paul fait un signe à Clovis qui se dirige vers lui.

Paul. — Dis donc, qui c'est ce type ?

Clovis (*évasif*). — Les temps sont durs.

Paul. — Allez, vide ton sac.

Clovis. — C'est un industriel romain. Il est en voyage d'affaires mais en même temps de distraction. Les affaires l'occupent jusqu'au dîner. La distraction, c'est mon boulot.



L'Italien : *Délicieux ! Ah ! Paris, mon cher...*
(Conrado Guarducci, Virginie Vitry et Claude Cerval).

PAUL. — Tu touches combien ?

Clovis le regarde dans les yeux.

CLOVIS. — Ce n'est pas tes sandwiches qui me font vivre, ma chère Augustine... Tiens, voilà Geneviève.

Paul se retourne brusquement, pris de panique.

GENEVIÈVE. — Bonsoir, Paul. J'espère que je ne suis pas de trop.

PAUL. — Je t'aime bien, mon petit.

GENEVIÈVE. — Je vais comme un charme. L'alerte était fausse, tu sais.

CLOVIS. — Au poil.

GENEVIÈVE. — Vous avez tous deux été très gentils. De vrais amis qui peuvent être fiers d'eux-mêmes.

Clovis entraîne Geneviève, tandis que Paul se mord la lèvre.

CLOVIS (*à Geneviève*). — Allons boire, mon vieux. Des amis comme nous, ça ne se trouve pas sous la queue d'un chien.

Martine s'approche de Paul.

MARTINE (*à Paul*). — C'te trombine ! Elle n'a pas l'air marrante, celle-là. Qui est-ce ?

PAUL. — Une amie. T'occupe pas.

L'Italien est en grande conversation avec Françoise.

L'ITALIEN. — Mademoiselle, l'âge salue la beauté... Quelle grâce ! Seriez-vous de ces mannequins qui traduisent Tacite ?

FRANÇOISE. — Je suis étudiante.

L'ITALIEN. — Impossible !

FRANÇOISE. — Mais si.

L'ITALIEN. — Vous a-t-on demandé quand vous avez été peinte par Le Corrège ?

FRANÇOISE. — Euh !...

Paul met un disque « Prélude et mort d'Isolde ». Des couples sont allongés par terre un peu partout. Hurlements divers aux premières notes de Wagner.

VOIX DE PAUL (*dominant le tumulte*). — Silence !

Sur les marches de l'escalier, Charles et Florence se regardent et rient. Soudain la lumière s'éteint. C'est l'obscurité totale. Rires. A la porte de la cuisine, apparaît Paul armé d'un candélabre allumé, il passe à travers la pièce, éclairant successivement des couples ou des trios lovés. Il est coiffé d'un képi d'officier allemand et déclame.

PAUL. — O meine Mutter. Wo bist du ? Ich bin allein, ganz allein, ohne Freund, ohne Kamerade, etc.

Il passe ainsi devant tous ceux dont nous avons fait précédemment connaissance, puis devant Philippe, seul dans un coin, puis devant l'Italien.

Il arrive finalement au pied de l'escalier. Il lève le candélabre et éclaire Charles et Florence comme ils s'embrassent doucement.

Paul reste une seconde immobile et se tait soudain, puis... bruit de l'aiguille crissant sur le disque. Un cri : « Allumez ! ».

La lumière se fait soudain dans le coin du pick-up ; l'Italien est en train de lutiner Françoise qui lui oppose une résistance timide, mais ferme.

L'ITALIEN. — Mademoiselle, pardon. C'est toujours la même chose. Ma main a encore fait des siennes. Que voulez-vous, la faute vous revient, et votre beauté...



Hurlements divers aux premières notes de Wagner. Paul (Jean-Claude Brialy) demande le silence.

Philippe se précipite en même temps que Paul.

PHILIPPE. — Fichez-lui la paix.

Clovis est derrière Philippe et le ceinture.

PAUL. — Ne joue pas les chevaliers ici, je te prie... c'est de mauvais ton et dangereux.

PHILIPPE. — Dis-lui de la laisser tranquille.

PAUL. — Il est sous mon toit.

Le petit Marc s'interpose.

MARC. — Encore des histoires ! Vraiment, Philippe, t'exagères !

Charles et Florence sur l'escalier. Charles s'agite.

CHARLES. — Que se passe-t-il ?

FLORENCE. — Ça se chamaille, dirait-on.

CHARLES. — Chez Paul, tout se termine par du boucan. Allons dehors.

FLORENCE. — Vous croyez ?

CHARLES. — Oui, j'en ai plus qu'assez.

FLORENCE. — Moi aussi.

L'ITALIEN. — Je ne faisais rien, mes amis, ou si peu.

PHILIPPE. — Salaud !

FRANÇOISE. — Mon vieux, tu joues un rôle et j'en ai horreur. Je suis libre. Je fais ce que je veux.

PHILIPPE. — Tu me dégoutes.

FRANÇOISE. — Et toi tu m'emmerdes.

Philippe se dégage. A l'arrière-plan, Charles et Florence franchissent la porte pour sortir.

PHILIPPE. — Et moi, je vous emmerde. Je vous emmerde tous. Vous m'entendez ? Que chacun de vous se dise que je l'emmerde. Je vous hais. Je voudrais vous voir morts comme des chiens.

Moitié pleurant, Philippe quitte l'atelier en courant presque.

Tout le groupe. Clovis éclate d'un rire homérique. Paul a l'air gêné. Les autres ont un rire un peu forcé. L'Italien, en riant, s'empare d'une bouteille.

L'ITALIEN. — Il a manqué à ce jeune homme d'avoir été élevé dans un bon collège. Là-dessus, mes enfants, il ne nous reste plus qu'à boire beaucoup de champagne et à s'aimer de notre mieux.

Clovis s'empare d'une bouteille, casse le goulot contre un coin de table.

Philippe sort de l'immeuble en courant. Charles et Florence conversent près d'un arbre.

CHARLES. — Philippe !

Philippe, hagard, les yeux pleins de larmes, se retourne puis se détourne brusquement et s'enfuit. Charles esquive un geste vers Philippe (off.). Florence le retient doucement.

FLORENCE. — Le pauvre ! Beaucoup de malheurs et peu de caractère, je crois. Il n'est pas armé pour tout ça.

Elle entraine Charles derrière l'arbre. Ils s'embrassent. Quand leurs lèvres se séparent, Charles émet un petit rire.

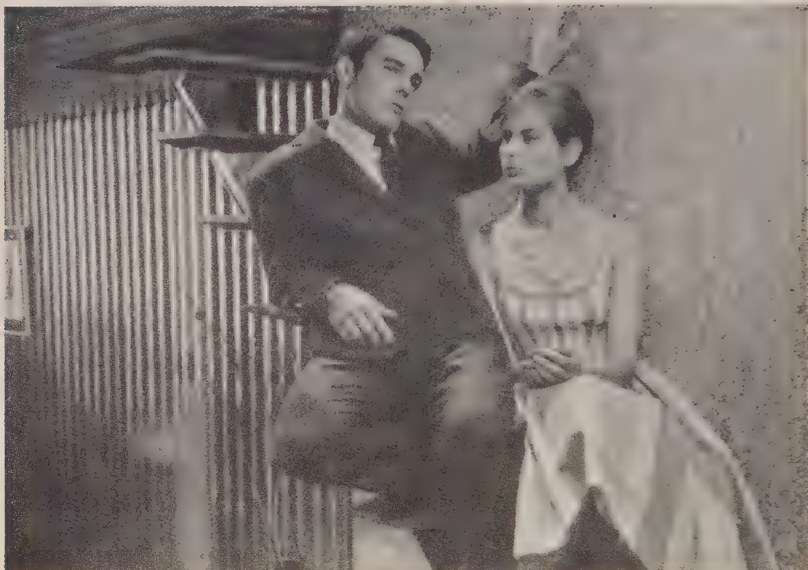
FLORENCE (*après le baiser*). — Qu'est-ce qu'il y a de drôle ?

CHARLES. — Rien. Je pense à Philippe et à ce que vous avez dit, qu'il n'est pas armé pour tout ça.

FLORENCE. — Et alors ?

CHARLES. — Parce que, moi, non plus, Florence... Enfin...

FLORENCE. — Et alors ?



Florence : *Ça se chamaille, dirait-on* (Gérard Blain et Juliette Mayniel).

Charles. — Je ne sais pas si j'ai l'envergure de ce que je voudrais être... La preuve, en ce moment même, je parle comme à la Sorbonne.

Florence. — Pas du tout.

Charles. — Que pensez-vous de moi ? Que je suis un bon élève ?

Florence. — Je n'étais pas en classe avec vous.

Charles (*souriant*). — Ça m'aurait enlevé toutes mes chances. Non, Florence. Je sais ce que je suis : un fils que sa maman a bordé, choyé, dorloté : ça marque !

Florence. — Et alors ?

Charles. — Comment « et alors » ?

Florence. — Marqué pour marqué, autant que ce ne soit pas par les bouteilles, comme Clovis.

Charles. — Mais Clovis a devant la vie une espèce de force qui me manque... Non que je me sente faible, ce n'est pas çà... Mais.

Il s'interrompt, voyant que Florence le regarde fixement :

... Oh ! Florence ! Suis-je idiot ? Suis-je bête ? Regardez-moi. Est-ce que j'ai un visage, une expression bête ? Quand je parle, est-ce que je dis des choses bêtes, d'une manière bête ? Oui, n'est-ce pas ? Avouez-le !

Florence (*hochant négativement la tête*). — Vous avez la plus belle voix du monde, mon Charles. Je l'aime, cette voix.

Charles. — Vous ne riez pas ?

Florence. — Non.

Charles. — La voix de Paul est beaucoup plus belle.

Florence. — J'ai dit : la plus belle voix du monde.

Florence se rapproche de lui.

CHARLES. — Parlez, Florence, que je puisse vous répondre la même chose.

FLORENCE. — Non, c'est à vous. Dites n'importe quoi.

CHARLES. — Euh... Je ne sais plus quoi dire. C'est toujours comme ça.

FLORENCE. — Dites ce qui vous passe par la tête. Récitez-moi vos cours polycopiés.

CHARLES. — Savez-vous ce que je meurs d'envie de vous dire ? Mais je me couperai la langue plutôt que de le faire.

FLORENCE. — Quoi ?

CHARLES. — Je n'ose même pas vous l'apprendre.

FLORENCE. — Allons, Charles.

CHARLES. — Non, ce serait l'occasion ou jamais pour moi de dépasser les bornes de ma bêtise.

FLORENCE. — Je veux savoir.

Charles lui murmure quelque chose à l'oreille.

FLORENCE. — Mon pauvre Charles, c'est ce que toute femme désire, même la dernière, même aujourd'hui. Allons. Récitez-les moi.

CHARLES. — Jamais !

FLORENCE. — Seriez-vous réellement bête ?

CHARLES. — Sur ce point, résolument idiot, Florence. Il me semble déjà entendre Paul qui me dit : « Alors, on est poète ? Monsieur écrit des vers en cachette ? »

FLORENCE. — Paul est loin. Récitez-moi votre poème.

CHARLES. — Je vais le penser pour vous. Mais je ne dirai rien.

Ils se regardent en silence.

CHARLES. — Il est beau, hein ?

FLORENCE. — Très beau, Charles.

CHARLES. — C'était mes œuvres complètes, d'inspiration un peu provinciale. Que voulez-vous, amoureux ou pas, je reste de Trou-les-Orgues.

FLORENCE. — Charles ?...

CHARLES. — Oui ?

FLORENCE. — Avez-vous souvent été amoureux ?

CHARLES. — Oh ! deux ou trois fois. Et vous ?

FLORENCE. — Très souvent.

CHARLES. — Avez-vous été amoureuse de ce Rameau ?

FLORENCE. — Quelle idée ! Pourquoi de Rameau ? Rameau est un copain.

CHARLES. — Je n'y crois pas beaucoup aux copains... Je vous aime.

Charles regarde longuement Florence. Et Florence regarde Charles.

FLORENCE. — Oui ?

CHARLES. — Oui, ce Rameau me fait horreur.

FLORENCE. — Vous m'aimez ?

CHARLES. — Oh ! oui.

FLORENCE. — C'est bien soudain.

CHARLES. — Je sais. Je suis comme ça. Et le plus terrible c'est que ça m'arrive vite et que ça dure longtemps. Ma mère me connaît bien. Ça la rend méfiante. Elle ne voulait pas que je monte à Paris. Il a fallu toute l'astuce de Paul pour la décider. Elle me disait : « La première gourgandine te mettra le grappin dessus, mon pauvre garçon ». Comme elle est jalouse, elle voit le mal dans toutes les femmes. Elle disait que je n'avais pas de défense... Elle me soigne et me protège. Elle épie mon visage quand je rentre. Jalouse, elle le serait aussi de vous. Elle l'était d'avance quand je suis parti.





« La caméra panoramique sur la perspective des toits ». — « Un bruit de porte interrompt Anne, lui fait lever la tête ».

PARIS NOUS APPARTIENT

(*première séquence*)

film de Jacques Rivette
dialogues de Jacques Rivette et Jean Gruault

1. — CHAMBRE ANNE-JOUR

Une petite chambre de bonne aux environs de la Porte Maillot. Fin juin : cinq heures du soir.

La caméra panoramique sur la perspective des toits de Paris, puis par travelling arrière, recadre Anne (jeune étudiante d'une vingtaine d'années) devant sa table de travail : elle répète à mi-voix, un extrait de « La Tempête » de Shakespeare.

ANNE (murmure) : Full fathom five thy father lies ;
Of his bones are coral made,
Those are pearls that were his eyes,
Nothing of him that doth fade...

Un bruit de porte interrompt Anne, lui fait lever la tête : on entend des pas s'éloigner dans le couloir. Anne les écoute distraitement, puis reprend le texte de la chanson d'Ariel :

ANNE. — Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange...

Elle s'arrête de nouveau, visiblement accablée par la chaleur des premiers jours de l'été, écoute un instant, distraitement, les rumeurs de la ville. Un bruit de sanglots, de gémissements, tout proche, la fait sursauter : celui-ci semble venir d'une chambre voisine. Elle se lève, va à la porte...



Anne : *Je peux vous aider ?*



Maria : *On l'a tué. Je suis sûre qu'on l'a tué.*

II. — COULOIR ANNE-JOUR

...sort dans le couloir. Elle s'approche doucement de la porte de la chambre contigüe : celle-ci est entrebâillée ; elle la pousse après une hésitation, et découvre une très jeune fille, brune, de type espagnol, prostrée sur le lit. Anne s'arrête, interdite sur le seuil : l'autre, comme sentant une présence, relève la tête, la découvre.

MARIA. — Qu'est-ce que vous cherchez ?

ANNE. — Je peux vous aider ?

Maria fait un effort visible pour se dominer : elle se relève...

MARIA. — Cela m'étonnerait.

...puis laisse échapper de nouveau une sorte de gémissement craintif.

MARIA. — Laissez-moi. Je n'en peux plus, je n'en peux plus...

Anne va vers elle.

III. — CHAMBRE MARIA-JOUR

La caméra suit Anne jusqu'à recadrer Maria.

ANNE. — Vous êtes malade ?

Celle-ci la regarde d'un air étrange.

MARIA. — Vous êtes la sœur de Pierre ?

ANNE. — Vous connaissez Pierre ?

Sans répondre, Maria se détourne, retombe sur le lit.

MARIA. — De toute façon, cela n'a plus d'importance. Il n'y peut plus rien. On l'a tué..

ANNE. — Qui ?

Maria se couche de tout son long, murmure quelques mots en espagnol, mord l'oreiller, au bord de la crise de nerfs.

MARIA. — On l'a tué. Je suis sûre qu'on l'a tué. Ce n'est pas possible autrement.

ANNE. — De qui parlez-vous ?

MARIA. — D'abord Assunta. Ensuite Juan. Tous, les uns après les autres... C'est le commencement. Tous ses amis, tous... Tous vont y passer. Personne ne pourra s'échapper



Anne : *Taisez-vous, calmez-vous...*



Maria : *Bonsoir.*

Elle se redresse, poursuit en fixant Anne.

MARIA. — Ce n'est pas seulement moi, ni Pierre, ni vous ; c'est tout qui est menacé. Le monde entier, vous comprenez ? Tous, tous — et il n'y a rien à faire...

Anne, à voix basse, essaie de la calmer comme un enfant.

ANNE. — Taisez-vous, calmez-vous...

MARIA. — Je ne peux pas me taire. Laissez-moi... Il faut que je parle.

Anne essaie de lui clore la bouche de la main, l'autre continue confusément...

MARIA. — Je veux parler, parler...

...puis retombe : seconde crise de nerfs plus violente. Anne sort rapidement en prenant un verre au passage.

IV. — COULOIR ANNE-JOUR

Elle va au poste d'eau de l'étage, fait couler l'eau un instant, remplit le verre, revient à la chambre de Maria.

V. — CHAMBRE MARIA-JOUR

La jeune fille s'est relevée : elle a changé d'expression, s'est rapidement recoiffée et achève de se maquiller. Elle tourne vers Anne un visage composé, fermé, parle d'une voix glacée.

MARIA. — Merci. Vous êtes gentille.

Elle remarque le verre.

MARIA. — Posez çà là.

Anne pose machinalement le verre sur un coin de table.

ANNE. — Vous ne...

Elle la coupe froidement.

MARIA. — Bonsoir. Vous êtes la sœur de Pierre ?

ANNE. — Oui. Pourquoi ?

MARIA. — Bonsoir.

Vaincue, Anne ressort ; Maria ferme la porte derrière elle.



LE BEL AGE

(extraits)

film de Pierre Kast

Claude, pour se remettre d'une douloureuse rupture, va retrouver à Saint-Tropez une bande d'amis qui s'efforcent de lui faire oublier ses peines de cœur avec la collaboration affectueuse des filles du groupe. Le premier matin, Claude, pas encore convaincu, et son ami Jacques discutent de l'amour léger et de l'amour grave. Après une partie de ping-pong on les retrouve au repos, une bouteille de scotch et des verres à portée de la main.

CLAUDE. — ...au point où nous en étions arrivés, tout ce que je pouvais dire ou faire se retournait contre moi...

Jacques fait machinalement tourner la glace dans son verre.

JACQUES. — ...ce que je ne comprends pas, c'est qu'il t'ait fallu tant de temps pour voir que tu faisais fausse route... oui, je sais..., la passion... que celui qui n'a jamais péché te jette la première pierre... mais enfin, Claude, ces filles du seizième, tu te rends bien compte qu'elles ne mettent jamais vraiment leur confort en péril.

CLAUDE. — Facile à dire... après. Ce que j'aime dans le café, justement c'est la caféine. Les aventures sans risques, très peu pour moi. Tu comprends, il me faut une certaine gravité... vous me faites rire avec votre faux libertinage.

JACQUES. — Tu n'y es pas du tout. Personne n'est tout pour personne. Tout ça, c'est des histoires pour courrier du cœur. Ce qu'on cherche c'est une simplicité... ne pas se laisser emprisonner par des mots qui n'ont pas de sens.

CLAUDE. — Je sais... la nouvelle logique : la carte n'est pas le territoire. C'est pas des mots peut-être ?

JACQUES. — Pas tout à fait... et pas les mêmes.

CLAUDE. — Des enfantillages, voilà ce que c'est votre système.

JACQUES. — Si vous ne restez pas semblables à des enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume de Dieu !

CLAUDE *(attendri)*. — Sale protestant !

JACQUES *(enchanté)*. — Tu vas voir...

Claude et Jacques prennent le chemin de la plage et continuent leur conversation en marchant.

JACQUES. — Essaye de comprendre : pas de coquetterie chez les filles, pas de baratin chez les garçons... et pas de jaloux.

CLAUDE. — Un beau rêve, oui.

JACQUES. — Des oncles et des nièces, des vacances perpétuelles, jamais de drame.

CLAUDE. — Une drôle de famille... et tu voudrais que je te croie ? Des gamineries.

JACQUES. — Comme toujours.

Ils arrivent en vue de la plage. Alexandra aperçoit Jacques de loin et court à sa rencontre.

CLAUDE. — Je voudrais bien les voir à Paris, vos nièces. Comme toutes les autres. Et toutes griffes dehors.

(Gianni Esposito et J. Doniol-Valcroze.)

JACQUES. — Elles sont comme tu veux qu'elles soient... tiens, regarde.

Alexandra se jette au cou de Jacques qui se laisse embrasser sur les deux joues, puis se retourne vers Claude en caressant les cheveux d'Alexandra.

JACQUES. — Les bêtes féroces ? Ça vient manger dans la main...

Alexandra regarde Claude en souriant.

Bientôt Claude va se laisser convaincre et goûter aux délices de l'amour léger, mais survient Anne, belle journaliste du genre sérieux. Claude oublie toutes ses bonnes résolutions et décide de la séduire... mais il se trompe de méthode. Il attire Anne dans un guet-apens : petit souper intime sur la terrasse d'un bungalow. Anne ne goûte pas la plaisanterie et demeure de glace. Claude décide, en fin de repas, de rompre un silence pénible.

CLAUDE. — Je ne sais par où commencer. J'attendais beaucoup de cette soirée. C'est toujours comme ça : on a beaucoup de choses à dire et, tout à coup, on a l'impression qu'on tombe au plus mauvais moment.

Il veut prendre sa main. Elle se dégage brusquement.

ANNE. — Ah, non !

CLAUDE. — Je ne vous comprends pas. Il y a dix jours qu'on se connaît et chaque jour j'ai l'impression qu'on s'entend de mieux en mieux... et ce soir, je ne sais ce que vous avez.

ANNE. — N'insistez pas, Claude, ça vaut mieux pour vous... Vous êtes un gentil garçon.

CLAUDE. — Alors ? *(Il veut lui reprendre la main.)*

ANNE. — Arrêtez, vous m'agacez.

CLAUDE. — Vous n'avez pas le droit de me traiter comme ça... j'ai le droit de savoir.

LOLEH. — Vous n'avez, en tout cas, aucun droit, mais puisque vous insistez, vous allez savoir. Au début, je me suis dit que vous étiez un garçon très bien, mais j'ai dû trop vous le montrer. Je ne sais pas pour qui vous me prenez, mais j'ai horreur des tombeurs. Vous êtes très beau et, d'abord, je vous ai pris pour un gars qui n'en titrait pas vanité... et depuis quelques jours, je m'aperçois que vous n'êtes qu'un petit vaniteux qui s'attend à voir les filles lui tomber dans les bras en levant le petit doigt...

CLAUDE. — Mais pas du tout...

LOLEH. — Vous m'avez exclusivement parlé ce soir de vos voitures, de vos boissons, de vos amies et de vos costumes... toutes choses qui me sont indifférentes. Vous vouliez que je vous parle clairement, eh bien ! c'est fait. Je me suis trompée sur votre compte : vous êtes un petit crétin, comme les dix mille autres qui viennent passer leurs vacances ici.

CLAUDE *(effondré)*. — Mais, je ne suis pas du tout comme ça... c'est tout le contraire... J'ai fait ça sans y penser, pour vous distraire.

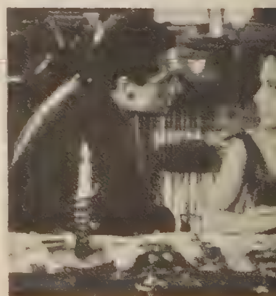
LOLEH. — Eh bien ! c'est que vous avez une curieuse opinion de moi. C'est bien ce que je disais. Allez sauter ces demoiselles du Seizième et laissez-moi tranquille.

CLAUDE. — C'est vous qui vous trompez sur mon compte. C'est effrayant.

LOLEH. — Vous êtes bien tous les mêmes. Un système échoue, tout de suite prêt à en essayer un autre. Je vous ai entendu tout à l'heure parler avec votre ami Jacques : vous aviez l'air de deux maquignons discutant de chevaux. Ne discutons plus. Ramenez-moi, et moins vite qu'à l'aller... ça ne m'épate pas, et j'ai horreur de ça.

Elle se lève. Sans appel.







(Loleh Bellon et Gianni Esposito)



Anouk Aimée et Jean-Pierre Mocky, dans *La Tête contre les murs* de Georges Franju.

GEORGES FRANJU

Comme on dit l'amour-fou, du premier long-métrage de Franju, on dira : le cinéma-fou. *La Tête contre les murs* est un film de fou sur les fous. C'est donc un film d'une beauté folle.

D'un roman touffu dont le style n'était pas sans faire penser à celui des braves Goncourt, Mocky et Pichon ont extrait un scénario purement original et des dialogues mieux que modèles. Tout ici est flambant neuf en même temps que d'une logique intérieure admirable.

On se souvient du célèbre article dans lequel Franju analysait, avec autant de subtilité qu'un Roger Leenhardt, l'unité organique et le pathétique dans la composition, évidemment pas du *Potemkine*, mais du *Maudit*. Il nous reste donc à placer *La Tête contre les murs*, ce satellite du nouveau cinéma français contemporain, sur la seule orbite qui lui convienne, celle du délire logique, de la folie organisée celle, fritzlangienne donc, du dépaysement tel que Baudelaire l'avait aimé chez Poe, bref, celle où règne le climat des *Espions sur la Tamise* plus encore que celui du *Maudit*, et davantage même que celui des *Espions*, celui de *Mabuse* (1).

Entre parenthèses, dans ce numéro des CAHIERS consacrés aux jeunes auteurs de l'industrie cinématographique française moderne, on aurait tort, à côté de ceux qui prennent ou ont déjà pris la relève des Duvivier, Clouzot, Joannon, Carné, Hunnebelle, Cayatte, Allégret, Decoin, Autant-Lara, Delannoy, Calef, Rim, Clément, Grémillon, Moguy, on aurait tort de ne pas citer ceux qui, de leur côté, prennent ou ont déjà pris hardiment le relais des mains de Prévert, Jeanson, Sigurd, Achard, Tabet, Ferry, Wheeler, Aurenche, Laroche, Bost, Andreota, Barjavel, Robert.

(1) Thomy Bourdelle, l'un des acteurs principaux du film de Lang, tient dans **La Tête contre les murs** le rôle du colonel. C'est donc vraiment le retour de **Mabuse**.

Venus comme leurs aînés du journalisme, de la télévision, du roman, du théâtre, bref, de tout ce qui selon Cocteau véhicule la poésie, ils ont noms Paul Gégauff, Marcel Moussy, Louis Sapin, Marguerite Duras, Yves Gibaud, Jean-Charles Pichon, de Vilmorin, et, s'ils ne sont pas légion, c'est que l'argent n'a pas encore engourdis leurs doigts, qu'il ne font pas *métier* d'écrire ou de dialoguer mais tout simplement *plaisir*. Fermons la parenthèse et revenons à nos fous, au merveilleux Charles Aznavour qui saute le mur de l'asile, s'enfuit dans la forêt en direction de la mer, s'écrie : « Nous sommes sauvés ! » et tombe d'un bloc en arrière, les bras en croix.

La Tête contre les murs est un film *inspiré*. Pour Franju, aller jusqu'au bout des choses a constitué cette fois à surprendre non pas la folie derrière le réalisme, mais de nouveau le réalisme derrière cette folie elle-même. A la différence du *Sang des Bêtes* et d'*Hôtel des Invalides* où la brièveté du métrage forçait peut-être Franju à des effets trop systématiquement provocants, la mise en scène de *La Tête contre les murs* est d'une *sagesse* rigoureuse. C'est la beauté de ce film d'être beau parce qu'il est cartésien. Franju ne sait peut-être pas diriger ses acteurs. Mais jamais Jean-Pierre Mocky, Anouk Aimée, Paul Meurisse, Pierre Brasseur n'ont été meilleurs, jamais leur diction n'a été plus juste. Ils ne jouent pas. Ils *tremblent*.

Un motocycliste fonce dans un ravin, une fille en slip escalade la nuit l'échelle d'une piscine de banlieue, des phares escortent en travelling un mur d'asile, un train électrique serpente dans un jardin, un voiture surgit d'un fantomatique bouquet d'arbres photographié par Schuftan, les lumières de Paris assourdissent un fou en liberté, des gros pigeons blancs font rêver Aznavour. Au contraire d'Hitchcock, et comme chez Lang, on se souvient chez Franju de scènes et non de plans, ce qui est la caractéristique du cinéaste dionysiaque.

Citons encore Cocteau. Dans l'inégalable *Orphée*, Jean Marais, attaqué à coups de pierres par les faux poètes, crie à Heurtebise : « Que dit le marbre dans lequel on sculpte un chef-d'œuvre? » Il dit : « On m'insulte, on me frappe » ; mais il sait qu'il a tort. Idem pour le ruban de celluloïd sur lequel Georges Franju imprima *La Tête contre les murs*.

Jean-Luc GODARD.

Charles Aznavour et Jean-Pierre Mocky, dans *La Tête contre les murs*.





Dans un coin perdu des Causses, Claude Bernard-Aubert tourne les extérieurs des *Tripes au soleil.*

CLAUDE BERNARD-AUBERT

Dans un rocking-chair, Nicole Dieudonné, sans confession, attend le « partez » de l'homme aux lunettes noires. Et un nouveau plan des Tripes au soleil, dirigé par Claude Bernard-Aubert, sera dans la boîte.

Si dire qu'une Blanche vaut une Noire peut pour certains signifier qu'on ignore le solfège, Bernard-Aubert, lui, connaît la musique car le sujet des Tripes au soleil n'est pas l'égalité des races. Blancs et Noirs nous diront ici que rien ne vaut la vie à deux.

En tournant Les Tripes, Bernard-Aubert veut montrer ce que lui et son équipe, qui accepta de travailler avec pour tout salaire une option sur les recettes, ont dans le ventre.

Si l'enthousiasme est indispensable à l'éclosion d'un grand film, Les Tripes au soleil risquent d'en être un. Si l'exigence est signe de talent, saluons Bernard-Aubert, plus exigeant encore vis-à-vis de lui-même qu'envers les autres. — Ch. B.

FRANÇOIS REICHENBACH

François Reichenbach « l'audacieux jeune homme à la caméra volante », a révélé avec *Impressions de New York, Au Pays de Porgy and Bess, Les Marines* et *Carnaval à la Nouvelle Orléans,* qu'il avait un œil exceptionnel et qu'il renouvelait la vision que nous avions des Etats-Unis. Il tourne en ce moment, toujours tout seul (en Dyaliscope et en couleurs !) son premier long métrage dont le titre provisoire est *L'Amérique vue par un Français* et qui nous montrera les aspects les plus insolites du pays. Voici Reichenbach en train de filmer Henry Miller.



« JE VOUS SALUE, FREDDY »

sujet de film de Norbert Carbonnaux



Darry Cowl, Fernand Gravey et Norbert Carbonnaux pendant le tournage du *Temps des œufs durs.*

Les filles de mauvaise vie figurant dans ce film étant de pure imagination, toute ressemblance avec des créatures que le spectateur pourrait avoir connues serait absolument fortuite.

Place de la Bastille la nuit. Deux puissantes voitures américaines toutes mitrailleuses dehors surgissent sur les chapeaux de roues crachant le feu par les portières. Sur la place, des baraques foraines. Deux flics font un modeste carton. Les gangsters et leur mitraillettes leur apportent une aide efficace. Mouche à tout coup. Les pipes volent en éclats sous l'œil soudain admiratif du patron. Stupeur des agents. Ils se retournent. Déchargent leurs revolvers. Hécatombe parmi les passants. La première voiture vire à angle droit. La seconde passe en trombe en lâchant une dernière rafale qui vient s'écraser sur la plaque « Rue de Lappe ». Une bonne femme au premier étage arrose ses pots de fleurs. Bien bombée. Impressionnante. Ses seins se dégonflent négligemment, sans qu'elle interrompe pour autant sa chanson : « Je t'aimerai toujours... toujours... ». Coup de frein brutal. Crissement de pneus. La voiture de tête, pare-brise en miettes et mitraillettes fumantes, s'arrête devant le Balajo.

En gros caractères et en surimpression sur l'image :

« Les Films X... présentent... »

La portière s'ouvre découvrant une véritable panoplie : deux rangées impressionnantes de revolvers. Freddy descend. Nous l'apercevons de dos. Carrure athlétique. Classique costume Prince de Galles, cher à tout gangster qui se respecte.

En gros caractères et en surimpression sur l'image, le titre du film :

« Je vous salue, Freddy. »

On ne voit de Freddy, outre son dos, que ses triples semelles. Son chrono. Ses boutons de manchettes. Ses beaux yeux parfois. Sa bouche sensuelle. Ses belles mains adroites. Mais nous n'avons droit qu'à ces échantillons de Freddy. Digne fils de Peter Cheney et d'Agatha Christie, il est le prince de la pègre, séduisant par tout ce qu'il a d'insolite et de mystérieux.

L'intérieur du Balajo nous restitue l'atmosphère des très mauvais films de Série Noire. Stripteaseuse minable. Truands en smoking. Provocantes poupées aux robes du soir trop décolletées. Freddy fait son entrée, accueilli par un silence d'une belle qualité. Les poupées du bar prêtes à se pâmer. Les gangsters mains au pétard. Freddy passe ! Soulagement visible de ces Messieurs et solides paires de baffes à leurs dames, histoire de les dégriser et de faire autorité. La stripteaseuse enlève savamment une dernière culotte, en esquissant quelques vagues pas de danse sur son amas de lingerie. Elle apparaît vêtue de trois malheureuses pâquerettes qu'elle commence à effeuiller d'un air cochon en quittant la piste sous les applaudissements. Toujours de dos, Freddy lui agrippe le bras au passage et d'une belle voix grave :

— Des gonzesses... putain... je m'en suis farci... mais... un châssis comme toi.. merde !

L'appareil recule Nous sommes dans une salle de cinéma. Spectateurs de dos. En premier plan, un petit garçon de dix ans et une petite fille de sept ans, accompagnés de leur papa et de leur maman. Sur l'écran la scène se poursuit. La stripteaseuse pâmée en est à tendre ses lèvres en gros plan, en murmurant d'une voix suave :

— Dis pas de conneries !

Suit un long baiser vorace, avec main balladeuse de Freddy sur la hanche nue de la fille.

Dans la salle, le petit garçon et la petite fille n'en perdent pas une bouchée. Leur maman se lève et essaie de les entraîner :

— On l'a déjà vu deux fois mes petits chéris c'est assez pour aujourd'hui...

Les petits chéris restent vissés dans leurs fauteuils, le visage tendu vers l'écran où se déroule maintenant une effroyable bagarre avec hécatombe de cadavres. Coups de sifflets d'agents. Voix hurlant :

— Merde !... les flics...

Coups de feu. Rafales de mitrailleuses entrecoupées de jurons :

— Merde... ah ! merde... merde...

La maman, se tournant vers sa progéniture avec un sourire prometteur.

— On reviendra jeudi prochain...

Les charmants bambins se résignent à la suivre vers la sortie, tout en mimant coups de revolvers et de mitraillettes dans les fesses de leur papa :

— Bang ! Bing ! Bang ! Tac à tac ! Tac à tac ! Tac tac !

Devant le cinéma une grande affiche, dite commerciale, vante les qualités indéniables du film : Sensualité Erotisme, Hold up, Bagarres. En gros caractères sur une bande collée en travers : « Interdit aux moins de seize ans. »

De ravissantes petites putains, leur parapluie à la main, passent en tourniquant comme des danseuses. Des passants vont et viennent en les reluquant mine de rien.

La famille sort du cinéma. Papa en tête. Il porte un très vif intérêt aux petites putains, tandis que ses moutards lui tiraillent toujours dans les fesses à qui mieux mieux :

— Bang ! Bing ! Bang ! Tac à tac... tac... tac...

La maman, de son même ton gentiment grondeur :

— Cessez de tuer papa comme ça tout le temps mes chéris, vous l'énervez...

Le papa, d'un ton détaché, tout en louchant sur une petite putain qui lui passe sous le nez :

— On marche un peu, ça leur fera prendre l'air ! !

Acquiescement enthousiaste de la maman. La famille déambule à travers une nuée de petites putains et croise un Monsieur très digne et son fils.

Le Monsieur, s'arrêtant très émoustillé et se tournant vers son fils, Gaston, un grand dadais dans les dix-sept ans :

— Fiston, tes notes sont excellentes. Je t'ai promis une surprise. Ton père n'a qu'une parole, mais n'en dis rien à ta mère.

Gaston qui louchait sur l'affiche du cinéma amorce le mouvement de se diriger vers l'entrée, mais son père le retient par le bras et l'entraîne vers une petite putain à l'oreille de laquelle il commence à chuchoter.

Au moment précis où la petite putain fait signe à une collègue de s'approcher, deux « hirondelles » qui semblent avoir repéré le manège viennent ranger leurs vélos le long du trottoir.

Dans le mouvement où une « hirondelle » monte sur le trottoir, la petite putain se retourne en criant :

— Cinq mille... ça marche !

Se cognant dans l' « hirondelle » et manquant de perdre l'équilibre :

— Oh !... pardon !

L' « hirondelle » la rattrappant gentiment par la taille :

— Il n'y a pas de mal, mademoiselle !

Tandis que les petites putains s'éloignent, suivies du Monsieur et de son fils, l' « hirondelle » sort tranquillement son calepin et note le numéro d'une voiture en défaut de stationnement, sur le pare-brise de laquelle son collègue colle une contravention.

Derrière eux, des petites putains poursuivent leurs tourniquets autour des passants.

Suivies à distance respectueuse par le Monsieur et son fils Gaston, les deux petites putains marchent d'un pas rapide vers l'entrée d'un hôtel meublé.

A gauche de l'entrée, un deuxième Monsieur très digne semble en grande discussion avec une petite putain. L'affaire paraissant conclue, les trois petites putains se trouvent pénétrer en même temps dans l'hôtel. Ces messieurs qui s'apprêtent à leur emboîter le pas, s'arrêtent soudain, cloués de surprise.

— Tiens, par exemple !

— Comment allez-vous, mon cher ?

Coups de chapeaux. Poignées de mains faussement chaleureuses. Petits sourires gênés, entrecoupés de répliques banales

— Vous... connaissez mon fils ?

— Jeune homme.

— M'sieur ! !

— Madame la Présidente ?...

— Elle va très bien, merci. Très bien. Très bien. Très bien. Et Madame ?

— Très bien... très bien.

— Vous passiez dans le quartier ?

— Oui... oui, oui... Mon... dentiste... Oh ! un tout petit dentiste, pas cher du tout, très consciencieux !

— Bon eh ! bien.

— Oui.

Coups d'œil simultanés sur leur montre. Coups de chapeaux et poignées de mains extrêmement rapides.

— Mes hommages à Madame...

— Les miens à...

— Je n'y manquerai pas...

— Jeune homme.

— M'sieur !

Ces messieurs se croisent et s'éloignent à reculons. Ils échangent une multitude de coups de chapeaux, l'un espérant toujours que l'autre va se décider à s'en aller pour de bon.

Ils finissent par s'éloigner avec un ensemble touchant sans cesser pour autant de se guetter hypocritement.

Navrées, les filles sortent de l'hôtel et reprennent leur manège. A peine le deuxième Monsieur a-t-il tourné le coin de la rue, que le premier Monsieur et Gaston exécutent un rapide demi-tour. Attrapent leur petite putain respective au passage et se ruent à l'intérieur du meublé.

Le tête du deuxième Monsieur réapparaît instantanément au coin de la rue. Il attrape lui aussi sa petite putain au passage et se précipite vers le meublé.

Une luxueuse voiture les dépasse. Une « Rolls » en toute simplicité, qui vient juste s'arrêter devant l'entrée du meublé. Leur vélo à la main, les deux « hirondelles » font signe au chauffeur qu'il est plus que jamais interdit de stationner. Mannequin impeccable et stylé, le chauffeur se précipite pour ouvrir la portière. Une dame voilettante et visonnante en descend : Madame Grossac. Le chauffeur remonte rapidement dans sa voiture et démarre sous l'œil satisfait des « hirondelles » qui reprennent leur ronde.

Madame Grossac observe avec émotion le manège des petites putains et, au moment où le deuxième Monsieur s'apprête à s'engouffrer enfin dans le meublé sur les talons de sa conquête :

— Je vous demande pardon, Monsieur...

Le deuxième Monsieur s'arrête pile et se tourne avec étonnement vers Madame Grossac qui enchaîne d'un ton hautain de grande mondaine

— Cette jeune personne est bien une fille de... trottoir ?

Petit geste vague du Monsieur de plus en plus ébahi.

Madame Grossac d'un ton cassant :

— Je ne vous fais pas mes compliments, Monsieur !

Le plantant là, elle s'éloigne plus hautaine que jamais. Au bout de quelques pas elle s'arrête le regard fixé sur une petite putain qui passe en tourniquant. S'apprête à l'accoster. Hésite. Finit par la laisser s'éloigner et reprend sa marche. Même jeu plus loin avec une autre. Madame Grossac s'apprête à l'accoster, hésite... La maman sortant au même instant de la pâtisserie et attendant au bord du trottoir que son mari ait fini de payer les gâteaux de ses « petits chéris », Madame Grossac n'hésite plus. Elle se dirige résolument vers elle et, après l'avoir observée avec un petit sourire gêné

— Je me présente Mademoiselle... Madame Grossac... Présidente de l'Œuvre des « Pécheresses repenties »...

Surprise de la maman. Madame Grossac lui saisit les mains et d'un ton compatissant :

— Vous faites un bien triste métier ma pauvre enfant !

La maman retirant ses mains :

— Mais Madame...

Madame Grossac les lui reprenant et dans un grand élan :

— Oh ! je sais... une maman qui n'est plus là... un papa alcoolique... un petit frère et une petite sœur qu'il faut nourrir.

Suivis de leur papa, le petit garçon et la petite fille sortent à ce moment-là de la pâ-



Norbert Carbonnaux met au point le générique du *Temps des œufs durs.*

tisserie et s'approchent en continuant à se bourrer de babas au rhum, tandis que Madame Grossac enchaîne d'une voix brisée par l'émotion.

— Peu importe d'ailleurs les causes de votre déchéance, l'œuvre des Pécheresses repenties vous tend les bras à toutes.

La maman éloigne prudemment sa petite famille.

Madame Grossac, les bras encore généreusement tendus, ravale sa déconvenue. Sans se décourager pour autant, elle met aussitôt le cap sur les deux petites putains qui sortent de la pâtisserie en se suçant les doigts et dont la discussion ne laisse cette fois aucun doute, l'une expliquant à l'autre :

— Moi j'y ait dit à Jojo... qu'est-ce qu'on a à en foutre d'une Cadillac !... Moi j'ai déjà ma 403... lui j'viens d'y payer sa Dauphine pour aller à la pêche !

La copine approuve avec un hochement de tête pénétré :

— Ils sont insatiables !

Madame Grossac s'approche timidement :

— Je me présente Mesdemoiselles... Madame Grossac, Présidente de l'Œuvre des Pécheresses repenties...

N'écoutant que leur bon cœur, les filles plongent dans leur sac et en sortent chacune un billet de mille francs qu'elles collent d'autorité dans la main de Madame Grossac. Le cœur léger elles se remettent aussitôt au travail, tourniquant de plus belle autour des passants :

— Bonsoir... on est tout seul... on vous emmène...

Nouvelle déconvenue de Madame Grossac stupidement figée, ses billets de mille francs à la main.

Une voiture démarrant dans son dos, son chauffeur s'apprête à se ranger à la place laissée libre. Leur vélo à la main, les deux hirondelles font signe qu'il est toujours interdit de stationner.

Le chauffeur, passant une tête ironique par la portière :

— Madame a terminé ?

Madame Grossac se raidit, fait un petit signe de tête négatif et reprend courageusement sa mission. Le chauffeur redémarre. Les hirondelles aussi.

Deux petites putains tourniquent devant une agence de voyage. Un groupe de touristes sort de l'agence, derrière un chauffeur qui se dirige vers son car en hurlant :

— Notre-Dame... Le Sacré-Cœur... La Sainte-Chapelle... le tombeau de Marie-Antoinette...

Traînant à l'arrière du groupe, deux touristes semblent très hésitants. Leurs regards vont sans cesse du car aux évolutions des deux petites putains.

Madame Grossac s'approche de l'une d'elles et, d'un ton décidé :



Max Revol, Louis de Funès et Jacques Duby, dans *Courte tête* de Norbert Carbonnaux.

— Je me présente Mademoiselle... Madame Grossac, Présidente de l'Œuvre des Pécheresses...

Un tourisme s'approchant à son tour

— Wie viel ?

La petite putain pivotant vers lui toute souriante :

— Cinq mille !

Ils s'éloignent au nez de Madame Grossac, en direction de l'hôtel meublé, le chauffeur répétant sans grande conviction à leur intention :

— Notre-Dame... Le Sacré-Cœur...

Madame Grossac s'approche de la seconde petite putain :

— Je me présente Mademoiselle...
Autre touriste s'approchant à son tour :

— How much ?

Petite putain pivotant vers lui toute souriante :

— Dix mille !

Ils s'éloignent en direction du meublé, le chauffeur du car enchaînant avec de moins en moins de conviction.

— La Sainte Chapelle...

De nombreux touristes préférant à leur tour ce ravissant parcours quittent le car au grand désespoir du chauffeur qui achève d'une voix mourante :

— Le tombeau de Marie-Antoinette !

Stoïque sous les premières gouttes de pluie, Madame Grossac semble mesurer du regard l'ampleur de sa tâche. Deux, puis trois, puis quatre petites putains ouvrent successivement leurs parapluies. Dans toute la rue, une cinquantaine de parapluies s'ouvrent ainsi les uns après les autres. C'est l'heure de la fermeture des bureaux, des ateliers, des magasins : l'heure du coup de feu ! Employés, fonctionnaires, jeunes gens et vieux messsieurs distingués déambulent sous la pluie. Autour d'eux, les parapluies vont et viennent et tourniquent. La rue vit au rythme d'un ballet écrit en musique gaie, à la manière du quadrille de la *Chauve Souris* de Strauss. Prise dans ce tourbillon, Madame Grossac se précipite désespérément d'une petite putain à l'autre.

Musique de plus en plus rapide. Fermetures successives des parapluies des petites putains s'engouffrant dans le meublé. Ouvertures successives des parapluies des petites putains en sortant. Contraste entre la mine épanouie du client « avant » et la mine revêche « après ».

L'estomac creux, les filles filent à la pâtisserie. Réapparition de ces Messieurs un modeste bouquet à la main. Réapparition de

ces demoiselles se suçant les doigts. En quête de nouveaux « michetons », elles recommencent à tourniquer de plus belle devant une cordonnerie où quatre cordonniers en vitrine tapent à grands coups de marteau sur des talons de chaussures de femmes.

La « Rolls » de Madame Grossac passe et repasse sans cesse. Les hirondelles lui font signe qu'il est interdit de stationner et collent inlassablement des « contre-danses » sur les pare-brises. Derrière eux la ronde se poursuit. C'est maintenant au tour du Monsieur digne d'entraîner son fils Gaston chez la fleuriste, non sans déclarer d'un ton mauvais :

— Les roses sont hors de prix... prenons des pâquerettes, ta mère adore çà...

Sourire aimable de la patronne à leur intention, suivi d'une pichenette autoritaire et méchante à l'intention de sa petite employée, accroupie en train d'éponger le carrelage. La petite employée se précipite. Confectionne les bouquets. Sourire aimable de la patronne encaissant, et pichenette autoritaire renvoyant la petite à son carrelage. Nouveaux clients entrant et sortant. Nouveaux sourires aimables et nouvelles pichenettes autoritaires de la patronne. La petite employée n'en peut plus. Une dernière pichenette de la patronne coupée nette par un seau d'eau en pleine figure. La petite employée repose tranquillement son seau vide, enlève sa blouse de travail, se donne un coup de peigne, se met du rouge à lèvres, attrape son parapluie et sort tourniquer devant les cordonniers qui tapent toujours à grands coups de marteaux sur leurs petits talons de chaussures de femmes. Madame Grossac se précipite vers elle, au moment précis où un passant prend la petite employée par le bras et l'emmène. Une nouvelle petite putain vient tourniquer avant de s'éloigner avec deux pieds d'homme. Très gros plan d'un marteau tapant sur un talon de chaussure de femme. Travelling à ras du sol découvrant une multitude de pieds d'hommes et de femmes allant, venant et virevoltant sans cesse. Le jour baisse progressivement. Les pieds se font plus rares. Nuit en plan fixe. Enseigne au néon se reflétant sur le trottoir humide. Seuls demeurent deux pieds de femme, lassés sinon douloureux. Un des deux pieds sort sournoisement d'une chaussure et s'épanouit quelques instants. Deux pieds d'hommes passent ralentissent, s'arrêtent et se retournent. Le pied de femme rentre précipitamment dans sa chaussure. L'appareil remonte, découvrant Madame Grossac exténuée et surprise. A quelques mètres d'elle, un petit vieux à barbiche la dévisage d'un œil coquin et amorce le mouvement de s'approcher. Inquiète, gênée Madame Grossac s'éloigne. Le petit vieux, dans son dos, accélère le pas. Il gagne du terrain. Madame Grossac s'engouffre dans un bar...

Jacotte, ravissante petite putain d'une vingtaine d'années, glisse quelques pièces dans un appareil à disques. La musique de ballet fait place à un tango langoureux. Perchée sur un tabouret face à la rue, Gaby respectable putain frisant la quarantaine se lime consciencieusement les ongles. Madame Grossac vient s'affaler au bar. La tête du petit vieux à barbiche apparaît à travers la vitre de la devanture.

Jacotte, s'approchant de Gaby et lui désignant le petit vieux :

— M'man, c'est pour toi !

Gaby, sans même daigner lever les yeux :

— Vas-y, j'suis occupée.

Petite moue dégoûtée de Jacotte nullement décidée.

Gaby, se tournant vers elle d'un ton sévère :

— J'l'dirai à ton père !

Madame Grossac, anéantie, se tournant vers le barman :

— Un double scotch !

Le père de Jacotte fait à ce moment son entrée. Vaguement Italien d'origine, cinquantaine grisonnante, portant beau, malgré un complet fatigué, il semble sous le coup d'une violente émotion. Après avoir affectueusement embrassé sa femme et sa fille, il se hisse péniblement sur un tabouret et tire de sa poche un parabellum impressionnant qu'il pose d'un air accablé sur le comptoir.

Gaby machinalement :

— Pose pas çà là... tu vas rayer !

Paolo met le revolver sur une soucoupe, relève son chapeau et s'éponge le front en fuyant ostensiblement le regard interrogateur de sa femme. Gaby, visiblement lasse de ses simagrées !

— Alors ?

Petit geste vague de Paolo exprimant un échec total des opérations de la journée. Haussement d'épaules méprisant de Gaby qui enchaîne entre ses dents avec un regard mauvais vers sa fille :

— Si j'avais su... je me serais fait le petit vieux... il m'aurait au moins payé la note du gaz !

Paolo et Jacotte baissent la tête. Silence consterné.

La porte s'ouvre. Un personnage rondouillard et jovial entre dans le bar, et tape dans ses deux mains à la manière d'un professeur rassemblant son petit monde :

— Je suis navré mes petites chattes !

Gaby dans un soupir résigné :

— Manquait plus que vous, Monsieur le Commissaire !

Le commissaire ému de ces mines défaites et s'inquiétant déjà de l'état de santé de la petite famille, Gaby le prend aussitôt à témoin de son infortune :

— Elle qui rêvait d'être la maîtresse d'une grande vedette de la pègre, elle est celle d'un petit truand râté qui n'a jamais été foutu de réussir ni même de tenter un gros coup.

Paolo proteste faiblement en prenant à son tour le commissaire à témoin :

— Voilà plus de six mois qu'il prépare son fameux coup du fourgon postal. Cà n'est tout de même pas de sa faute si les P.T.T. sont en grève.

Mais il a beau pester contre les grèves qui paralysent l'activité du pays, il ne parvient pas pour autant à allumer dans l'œil de sa femme la moindre lueur de considération. Mépris. Mépris. Il sera éternellement méprisé.

Bon enfant, le commissaire essaie d'arranger les choses.

— Paolo ne manque pas de bonne volonté.., il n'a pas de chance voilà tout... son jour viendra...

Gaby n'y croit plus. Toute amertume et ressentiment, il y a en elle une grande envie rentrée de vison et de bijoux, voire de gloire et de photos « à la une » qu'elle désespère de jamais satisfaire avec un minable comme Paolo et une gourde comme Jacotte. Car, comble de malchance, la fille est tout le portrait du père. Ravissante peut-être, mais pas très douée. Aucune aptitude. Manque de « goût ».

— A son âge Monsieur le Commissaire, j'avais déjà un casier judiciaire... Il y a des filles de famille qui n'ont pas eu sa formation qui se font leur vingt sacs par jour... elle finira par tourner mal... comme sa tante Emma... qui a épousé un fonctionnaire !

A bout d'arguments, le commissaire en revient aux obligations de sa charge, à savoir sa petite rafle hebdomadaire.

Tapant une nouvelle fois dans ses mains il enchaîne d'un ton paternel :

— Allons... allons... mes petites chattes... pressons... pressons. Du fond du bar plusieurs petites putains attablées avec des clients en veine de confidences se précipitent. Avisant soudain Madame Grossac en train de siffler son deuxième double scotch, le commissaire la désigne à Gaby d'un air interrogateur.

Petite moue évasive de Gaby :

— Sans doute une nouvelle !

Avec toute la douceur qui sied à une « nouvelle », Monsieur le commissaire invite Madame Grossac à le suivre. Ragaillardie par ses nombreux scotch, ravie d'un hasard qui la situe en plein centre des opérations, Madame Grossac se laisse docilement emmener. Elle joue même le rôle jusqu'au bout. Et quand, au moment de monter dans le panier à salade, son chauffeur s'approche respectueusement, sa casquette à la main, elle lui lance d'une voix canaille, en lui allongeant un grand coup dans le buffet :

— Bas les pattes, petit polisson... Tu vois bien qu'on est en train de m'emballer !

Un à un les paniers à salade bourrés de filles s'ébranlent dans les rires et les chants.

Le chauffeur médusé reste planté sur le trottoir, sa casquette à la main.

Au Commissariat Madame Grossac s'explique, vive confusion du Commissaire. Sa petite « nouvelle » n'est autre que la femme du richissime Marcel Grossac. Quinze industries. Une banque. Et autres chevaux de course. Elle même Présidente de l'Œuvre des « Pécheresses repenties » !

— Une œuvre courageuse et philantropique... monsieur le Commissaire... qui se propose de réinculquer aux filles perdues et à l'occasion aux mauvais garçons... les quelques principes élémentaires de morale qui leur font tant défaut !

Assis dans un coin Paolo semble très impressionné par ce savant exposé. Quelques filles en train de se déshabiller pour la « visite » ricanent doucement. D'une pièce voisine nous parviennent les échos d'un passage à tabac en règle, tandis que Madame Grossac, toute à sa mission, enchaîne d'un ton azuré :

— Il suffirait bien souvent d'un peu de tendresse... d'affection, de chaleur humaine...

Vive approbation du Commissaire. Bruits impressionnants de coups de poings. Grognements de douleur. Jurons variés. Une porte s'ouvre. Deux inspecteurs poussent devant eux un colosse au visage tuméfié. Crâne rasé et menottes aux mains.

Madame Grossac, le regard ailleurs, cherchant ses mots et d'un ton de plus en plus azuré :

— ... les prendre doucement par la main... leur parler le langage du cœur... le seul qui puisse faire naître en eux... un repentir... sincère... durable...

Le colosse, crachant au passage à la figure du commissaire :

— Mort aux vaches !

Madame Grossac, enchaînant en se tournant au même moment vers le commissaire :

— Je ne sais si vous me suivez Monsieur le Commissaire ?

Approbation chaleureuse du commissaire s'essuyant discrètement avec son mouchoir.

Toute à la joie d'être enfin comprise, Madame Grossac se lance dans un exposé passionné des bontés du cœur de l'homme... si tous les gars du monde... hauts les cœurs, etc. Je ne crois pas au vice, Monsieur le Commissaire.

Dans son dos, un effroyable va et vient de gouines, de pédérastes, de drogués et de détraqués sexuels ne parvient pas à la distraire un seul instant.

Elle est d'ailleurs toute prête à tenter une première expérience et à prendre au besoin à son service un ou deux éléments, pour peu qu'ils soient intéressants et méritent d'être ramenés dans le droit chemin... Paolo ne fait qu'un bond dans une pièce voisine où, leur « visite » terminée Jacotte et Gaby sont en train de se rhabiller.

Cette fois ça y est. Il tient son coup sensationnel !...

(à suivre)

LES QUATRE CENTS COUPS

film de François Truffaut, dialogues de Marcel Moussy

30. INTERIEUR DOINEL (SOIR)

Antoine est seul chez lui. Mélange d'actions utiles et d'agissements clandestins. Il met le couvert pour le dîner, fouille dans les accessoires de toilette de sa mère et en extrait un appareil à recourber les cils, qu'il expérimente aussitôt, met du charbon dans le poêle, essuie ses mains noires sur le bas du rideau de la salle à manger, défait une latte du parquet et la replace, ayant empoché quelques billets qu'il avait cachés là. En essuyant la vaisselle, il casse une assiette, et dissimule les morceaux au fond de la boîte à ordures.

Puis il s'installe et, prenant la précaution de feindre une occupation seconde, tente d'imiter l'écriture de sa mère en recopiant un vieux mot d'excuses rédigé par la mère de René ; il se trompe une première fois en sautant une ligne, puis une seconde fois en mettant le nom de René au lieu du sien.

De toutes manières, l'écriture tremble par trop. Antoine a peur ; il s'immobilise à chaque bruit dans l'escalier. Finalement, il brûle tous les essais malheureux. Son père rentre à ce moment.

JULIEN. — Tiens, ça sent le brûlé, là-dedans.

ANTOINE. — B'soir, P'pa ; ça vient d'en dessous.

JULIEN. — Ah ! bon ; tu peux enlever un couvert.

ANTOINE. — Maman est partie ?

JULIEN. — Heu... elle m'a téléphoné qu'elle rentrerait assez tard ce soir. Son patron la retient pour les bilans de fin d'année ; elle dînera avec lui. On va se faire la cuisine tous les deux, et puis, on va manger entre hommes.

Il a enlevé sa veste et passé un tablier. Antoine le suit dans la cuisine.

JULIEN. — Elle m'a signalé des œufs, quelque part...

ANTOINE. — Je sais où.

Antoine trouve les œufs. Pendant l'échange de répliques qui suit, Julien casse les œufs et Antoine jette les coquilles.

JULIEN. — Pas la peine de tout transporter là-bas ; on sera aussi bien ici.

(Ils se tournent le dos en parlant.)

JULIEN. — T'as bien travaillé, aujourd'hui ?

ANTOINE. — Oui.

JULIEN. — Qu'est-ce-que tu as fait ?

ANTOINE. — Le lièvre !

JULIEN. — Ah ! oui, le lièvre et la tortue...

ANTOINE. — Non, le lièvre tout seul. On l'a expliqué.

JULIEN. — T'as bien répondu ?

ANTOINE. — On m'a pas interrogé.

JULIEN. — Il faut demander, il faut aller de l'avant, mon vieux, sinon tu ne seras jamais dans la course. Dans la vie, il faut savoir prendre des initiatives... A propos, as-tu pensé à l'anniversaire de ta mère ? C'est le 19, tu sais. J'espère que tu vas lui offrir quelque chose... Antoine, tu m'entends ?

ANTOINE. — Oui, oui.

JULIEN. — Oui, je sais ce que tu penses. Elle est un peu dure avec toi, ces temps-ci. Forcément, elle est très nerveuse. Mais il faut la comprendre. Tenir un intérieur, quand on travaille l'après-midi... Surtout qu'ici c'est devenu vraiment trop petit. Remarque : on va déménager, je suis sur une piste. Et puis, au bureau, c'est toujours pareil, les femmes savent pas se défendre ; on les exploite. Mais elle t'aime, tu sais, j'en suis certain, à sa façon... Oh ! merde !...

Il a mal cassé un œuf et s'en est mis plein les doigts. Antoine pouffe de rire.

ON ENCHAINE SUR :

Après dîner, Julien a étalé ses cartes et ses fanions sur la table. Antoine l'a aidé à dérouler une interminable bannière du « Rallye des Lions ». Julien rit tout seul.

JULIEN. — Ah ! je vais bien les avoir. Au Christ de Saclay, y en a pas un qui va s'en tirer.

Il cherche quelque chose sur la table, puis se lève et va voir sur un rayonnage.

JULIEN. — Antoine !

ANTOINE *(qui termine sa punition pour demain).* — Oui, p'pa ?

JULIEN. — Où as-tu mis mon guide Michelin ?

ANTOINE. — J'y ai pas touché.

JULIEN. — Antoine, tu sais très bien que je ne peux pas supporter le mensonge.

ANTOINE. — Mais, papa, c'est la vérité.

JULIEN. — Je suis certain de l'avoir remis en place avant-hier.

ANTOINE *(au bord des larmes).* — J'te jure que c'est pas moi...

JULIEN. — Alors, c'est incompréhensible. Les choses se volatilisent dans cette baraque.

ANTOINE. — Je sais pas.

JULIEN. — Bon, bon, je demanderai à ta mère.

Il regarde sa montre et ne contient pas un petit mouvement d'irritation.

JULIEN. — Allez, il est temps d'aller te coucher, maintenant ; n'oublie pas les ordures.

ANTOINE. — 'Soir, P'pa.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 8 OCTOBRE AU 4 NOVEMBRE 1958

9 FILMS FRANÇAIS

Lettre de Sibérie. — *Les Hommes de la baleine.* — Voir critique dans notre prochain numéro.

Madame et son auto, film de Robert Vernay, avec Sophie Desmarets, Jacques Morel, Jacques Jouanneau, Christian Méry, Robert Chandeau, Christian Alers, Fernand Rauzéna, Jacques Marin. — Sacha mort, Sophie Desmarets trouvera-t-elle au cinéma un metteur en scène à la mesure de son talent ?

Le Miroir à deux faces, film d'André Cayatte, avec Michèle Morgan, Bourvil, Ivan Desny, Elisabeth Manet, Gérard Oury, Sandra Milo, Sylvie, Julien Carette. — Il y avait certes un sujet : le visage, sa beauté et le droit d'en disposer. Mais il est négligé au profit d'une historiette très vulgaire et languissante. La mise en scène est simpliste et ne donne même plus le change, comme dans les films où Cayatte, en spécialiste, filmait des plaidoiries.

Mission diabolique, film de Paul May, avec Michel Audair, Marianne Koch, Hardi Kruger, Jean Murat, Jean Paul Roussillon, René Génin. — De ce fait vrai — le plan conçu par l'Etat-Major allemand pour négocier avec les Alliés — May n'a pas su tirer les implications tragiques qu'il comporte. Mise en scène d'une extrême pauvreté.

La Môme aux boutons, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Georges Lautner, avec Lucette Raillat, Serge Davri, Eddy Rasimi, Irène Hilda, André Vargas, Lisette Lebon. — Entreprise assez sympathique. Il y a une espèce de liberté loufoque dans la façon dont Lautner, en dix-huit jours de tournage, a essayé de sauver un vaudeville insauvable.

La P... sentimentale, film de Jean Gourguet, avec Maurice Sarfati, Maria Vincent, Jacques Dumesnil, Pierre Larquey, Andrex. — Gourguet, cet ex-Allégret du pauvre, réussit à baisser. Du patronage polisson, il tombe dans la polissonnerie édifiante.

Rapt au 2e bureau, film de Jean Stelli, avec Frank Villard, Danielle Godet, Dalida, Yves Brainville, Anne Béranger, Georges Lannes, François Darbon, Jean Lara. — Ce n'est même pas une parodie lointaine des plus mauvais films de M. Stelli. Le film tout entier a l'air d'avoir été tourné en une après-midi, dans une cour de garage.

Taxi, Roulotte et Corrida. — Voir note de François Mars, dans notre prochain numéro.

12 FILMS AMERICAINS

The Amazing Colossal Man (*Le fantastique homme colosse*), film de Bert I. Gordon, avec Glenn Langan, Cathy Downs, William Hudson. — Un homme grandit, grandit, grandit... Point de départ acceptable, mais avec une femme Hawks eût fait un film terrifiant. Trucages lamentables. Résultat nul.

A Certain Smile (*Un certain sourire*), film en CinemaScope et Technicolor de Jean Negulesco, avec Rossano Brazzi, Joan Fontaine, Bradford Dillman, Christine Carrère. — Le roman de Sagan est méconnaissable. Mais la trahison n'est pas le vice le plus grave du film de Negulesco où un certain mauvais goût américain se déchaîne en typhon. Trop nul, même, pour convaincre les derniers réfractaires du génie de *Bonjour tristesse*.

Cole Younger, Gunfighter (*Le desperado de la plaine*), film en CinemaScope et en Technicolor de R.G. Springsteen, avec Frank Lovejoy, James Best, Abby Dalton, Jan Merlin. — Western boy-scout.

The Hired Gun (*La Veuve et le tueur*) film en CinemaScope de Ray Nazarro avec Rory Calhoun, Anne Francis, Chuck Connors, Vince Edwards. — Côté « mauvais film anglais » dans le film américain.

The Hunters (*Flammes sur l'Asie*), film en CinemaScope et en Technicolor de Dick Powell, avec Robert Mitchum, Richard Egan, Robert Wagner, May Britt. — Bons morceaux d'aviation sur la technique des pilotes de chasse, interrompus malheureusement par un scénario infantile.

Indiscreet (*Indiscret*). — Voir critique de Jean Domarchi dans notre prochain numéro.

James Dean Story (*Histoire de James Dean*), film de Robert Altman. — Montre quelques hâtives images de travail de *Rebel without a cause* et un long « essai » pour *A l'est d'Eden*. Le reste est sans intérêt pour les lecteurs des « Cahiers ».

The Last of the Fast Gun (*Duel dans la sierra*), film en CinemaScope et en couleurs de George Sherman. — La psychologie des divers personnages de ce western est assez poussée. En revanche les qualités plastiques sont quasi absentes.

Merry Andrew (*Le fou du cirque*). — Voir note de François Mars dans notre prochain numéro.

Sad Sack (*P'tite tête de trouffion*). — Voir note de François Mars dans notre prochain numéro.

Short Cut to Hell (*A deux pas de l'enfer*), film en Vistavision de James Cagney, avec Robert Ivers, Georgann Johnson, William Bishop, Jacques Aubuchon. — Ce remake de *Tueurs à gages* nous fait regretter le fim très moyen de Frank Tuttle. Insipide comme tant de films d'acteurs.

Tip on a Dead Jockey (*Contrebande au Caire*), film en CinemaScope de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Dorothy Malone, Gia Scala, Jack Lord. — Le titre dit tout. Gia et Dorothy méritaient mieux que ces ficelles usées jusqu'à la corde.

3 FILMS ANGLAIS

The Big Money (*In the Pocket*), film en Vistavision et en Technicolor de Paddy Carstais, avec Belinda Lee, Ian Carmichaël, Kathleen Harrisson, Robert Hepman. — It stinks.

Dunkirk (*Dunkerque*), film de Leslie Norman, avec John Mills, Robert Urquhart, Ray Jackson, Meredith Edwards. — Ambitieux et tourné avec de grands moyens, *Dunkirk*, bien que n'apportant aucun esprit nouveau dans le genre, est l'un des meilleurs films de guerre britanniques.

Intent to Kill (*Tueurs à gages*), film en CinemaScope de Jack Cardiff, avec Richard Todd, Betsy Drake, Herbert Lom, Waren Stevens. — La mise en scène de Cardiff est loin d'avoir la personnalité de sa photographie. Anecdote conventionnelle.

1 FILM IRLANDAIS

The Rising of the Moon (*Quand se lève la lune*). — Voir note de Louis Marcorelles, dans notre prochain numéro.

1 FILM ITALIEN

Anna di Brooklyn (*Anne de Brooklyn*), film en Technirama et en Technicolor de Carlo Lastricati supervisé par Vittorio de Sica, avec Gina Lollobrigida, Vittorio de Sica, Dale Robertson, Amedeo Nazzari, Peppino de Filippo. — Pastiche de la comédie américaine par un succédané du néo-réalisme.

1 FILM SOVIETIQUE

Maloa (*Maloa*), film en Sovcolor de Vladimir Braun, avec Dzidra Ritenbergs, Pavel Oussov-Mitchenko, Anatoli Ignatiev, Alexis Tolbouzine. — Un des films du dégel mais cette fois-ci réalisé par un ancien et qui mourut tandis que *Maloa* passait à Venise. Gorki est, jusqu'à nouvel ordre, le meilleur scénariste qu'ait connu l'U.R.S.S. Pris par le charme du texte, on oubliera que le film n'est qu'un long dialogue, très académiquement photographié.

1 FILM SUEDOIS

Kvinnodrom (*Rêves de femmes*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans notre précédent numéro.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38). Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 4e trim. 1958

CAHIERS DU CINEMA



NOËL 1958

PRIX DU NUMERO : 350 Frs.

N 90 - DECEMBRE 1958